
B 966,349









Goethe und Schiller.



Goethe und Schiller.

Von

Hermann Hettner.

Separat-Abdruck

aus

H. Hettner's Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.

Zweite Abtheilung.

Das Ideal der Humanität.

Dritte verbesserte Auflage.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1876.

Vorwort zur ersten Auflage.

Auch diesen letzten Band würde ich ohne Vorwort veröffentlichen, wenn ich nicht das Bekenntniß abzulegen hätte, daß das musikgeschichtliche Kapitel wesentlich unter Beihilfe des Kapellmeister Dr. Julius Rietz abgefaßt ist. Schon Otto Jahn hat von meinem verehrten Freund gesagt, daß in ihm ein Philologe und, ich muß hinzusetzen, ein Geschichtsschreiber verloren sei; was sehr zu bedauern sein würde, wenn er nicht Musiker geworden wäre.

Freilich habe ich die Grenze des achtzehnten Jahrhunderts weit überschritten, indem ich die geschichtliche Betrachtung bis auf Goethe's Tod fortführe. Aber bedarf es der Rechtfertigung? Die großen Aufklärungskämpfe, welche in England begannen und sodann von Frankreich aus in die weitesten Kreise verbreitet wurden, fanden erst in Goethe's und Schiller's klassischer Dichtung ihre Vertiefung und ihren Abschluß.

Nicht ohne Wehmuth scheide ich von einer Arbeit, an welche ich die besten Jahre meines Lebens gesetzt habe.

Dresden, am 30. Juni 1870.

H. Hettner.



Inhalt.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.



Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

Erstes Kapitel.

Kant.

1.

Es waren stolze Worte, mit welchen sich Kant als zweiundzwanzigjähriger Jüngling in die deutsche Wissenschaft eingeführt hatte. Wer etwas erreichen wolle, sagte er in seiner ersten Schrift, müsse ein gewisses edles Vertrauen in seine Kräfte setzen; solche Zuversicht belebe alle unsere Bemühungen und ertheile ihnen einen Schwung, der der Untersuchung der Wahrheit sehr förderlich sei. Er seinerseits habe sich die Bahn, welche er halten wolle, schon vorgezeichnet; er werde seinen Lauf antreten und nichts solle ihn hindern, denselben fortzusetzen.

Kant hat diese kühne Forderung an seine Zukunft großartig eingelöst.

Indem er die herrschende Aufklärungsbildung über sich selbst aufklärte und die philosophischen Lehrmeinungen mit festem und scharfem Sinn zwang, ihm über ihre Herkunft und Daseinsberechtigung

rückhaltslose Rede zu stehen, ist er der Begründer einer neuen Anschauungsweise geworden, die bis auf den heutigen Tag noch lebendig fortwirkt, ja deren unzerstörliche Triebkraft, wie Kant siegesgewiß voraussagte, sich erst in Jahrhunderten in ihrer vollen und ganzen Herrlichkeit entfalten wird.

Bisher war die Philosophie eine lediglich dogmatische gewesen; d. h. sie hatte, gleichviel unter welcher Gestalt sie auftrat, für ihre Behauptungen immer den Werth vollgiltiger Münze beansprucht, ohne jemals die Nothwendigkeit zu fühlen, daß das Organ der Philosophie, das menschliche Erkenntnißvermögen, vor Allem sich selbst erst über seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit ausweisen müsse. Und auch Hume, welcher vor Kurzem die Menschheit aus dem dogmatischen Schlummer geweckt und der gedankenlosen Zuversicht in die Allgewalt des menschlichen Denkens die gewichtigsten Zweifel entgegengestellt hatte, war doch nur auf halbem Wege stehen geblieben; er hatte, nach Kant's Ausdruck, kein Licht in diese Art von Erkenntniß gebracht, sondern nur einen Funken geschlagen, bei welchem man wohl ein Licht hätte anzünden können, wenn er einen empfänglichen Zunder getroffen hätte. Die entscheidende That Kant's war, daß durch ihn die dogmatische Philosophie kritische Philosophie ward. Durch seine tiefgehenden Untersuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menschlichen Erkenntnißfähigkeit, wurde die philosophirende Vernunft eines großen Theils ihrer hochfliegenden und anmaßlichen Ansprüche entsetzt und auf das bescheidenere, aber, richtig verstanden, der menschlichen Entwicklung nur um so förderlichere Maß ihrer wirklichen Machtverhältnisse zurückgeführt.

Schon früh hatten sich in Kant die Keime dieser großen That geregt. Die wuchtvollen Einwürfe Hume's hatten ihm in die tiefste Seele gegriffen. Schritt vor Schritt (vgl. Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, Buch 2, Kap. 2)

können wir es in seinen Jugendschriften verfolgen, wie rastlos und tief die Frage nach der Möglichkeit und dem Umfang des menschlichen Erkennens in ihm gährte und wühlte, und in wie heißem und ernstem Kampf er bestrebt war, nachdem er die kritiklose Vertrauensseligkeit der bisherigen Philosophie als eitel und haltlos erkannt hatte, nicht bei dem unbefriedigenden Zweifel stehen zu bleiben, sondern diesen selbst wieder zu überwinden. Namentlich die klassischen »Träume eines Geistersehers« (1766) geben von diesem unermüdlich und unerschrocken vordringenden Forschungseifer ein ebenso rührendes wie durch ihre feine Ironie höchst anziehendes Zeugniß. Aber erst in der »Kritik der reinen Vernunft«, welche 1781 erschien, fanden diese weitgreifenden und langjährigen Untersuchungen ihren letzten Abschluß.

Der Zweck und das Ergebniß dieses gewaltigen Buches wird von Kant selbst einmal in einem Briefe an seinen Freund und Schüler Tieftrunk in einem einzigen Satz ausgesprochen. Dieser Satz (Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Bd. 11, S. 186) lautet: »Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als blos, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; und übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unserer theoretischen Erkenntniß.«

Alle menschliche Erkenntnißfähigkeit einzig und allein auf die Grenzen der sinnlichen Erfahrungswelt einschränkend, ist diese Erkenntnißlehre zugleich die kritische Prüfung und Vernichtung aller Lehren und Begriffe vom Uebersinnlichen, welche diese Grenzen unberechtigt überschreiten.

Eine größere Umwälzung war in der Geschichte des philosophischen Denkens noch niemals gesehen worden.

Wir haben die Aufgabe, dem Gang dieser kritischen Untersuchungen genau nachzugehen.

Lediglich aus dem Stande der damaligen Physiologie ist es zu erklären, daß grade die ersten grundlegenden Untersuchungen über die Quellen und Bedingungen des menschlichen Denkens am schwächsten, ja vor der heutigen Naturwissenschaft schlechterdings unhaltbar sind. Statt physiologischer Forschung nur ein verunglückter Vermittlungsversuch zwischen Locke und Leibniz. Wie bei Locke, so auch bei Kant die Unterscheidung zweier Erkenntnißstämme, der Sinnlichkeit einerseits und des die Sinneswahrnehmungen verarbeitenden Verstandes andererseits. Zugleich aber, um vor dem schreckhaften Einwurf Hume's, daß das denkende Verknüpfen der sinnlichen Einzeleindrücke nicht die Gewähr innerer Nothwendigkeit und bindender Allgemeinheit in sich trage, sondern nur ein willkürlich gewohnheitsmäßiges sei, einen rettenden Ausweg zu finden, das Zurückgreifen auf die Leibnizsche Annahme gewisser angeborener, uns ursprünglich innewohnender, von aller Erfahrung unabhängiger, sogenannter apriorischer Ideen und Denkformen. Mit einem wahrscheinlich von Kant selbst entlehnten Bild sagt Hippel in seinen Lebensläufen (Thl. 2, S. 166): wer kann Fische ohne Netz oder Hamen fangen? Als solche reine, apriorische, nicht in den Dingen, sondern nur in uns selbst liegende Anschauungsformen der Sinnlichkeit bezeichnet Kant Raum und Zeit; und ihnen sollen in gleicher Weise in unserer Verstandesthätigkeit die sogenannten Stammbegriffe oder Kategorien entsprechen, deren Kant nach Maßgabe der logischen Urtheilsformen zwölf aufzählt. Aber es ist eine durchaus unerwiesene, von Kant niemals näher untersuchte, in ihm nur aus Furcht vor Hume entstandene Annahme, daß Nothwendigkeit und Allgemeinheit sich auf dem Boden der Erfahrung nicht gewinnen lasse, daß Erfahrung uns zwar sage, was sei, aber nicht, daß es nothwendigerweise so und nicht anders sein müsse. Und es ist nicht wahr, daß es solche ursprünglich angeborene Anschauungen und Denkformen giebt. Die heutige

Wissenschaft weiß unumstößlich, daß auch die Begriffe von Raum und Zeit und die sogenannten Kategorien sich ebenfalls erst erfahrungsmäßig in uns entwickeln, daß auch sie nichts sind als die vom Hergang der Sinnes- und Denkthätigkeit abgezogenen Verallgemeinerungen des Thatsächlichen und Erfahrungsmäßigen.

Jedoch durch diesen zopfigen Unterbau wird die Festigkeit und mächtige Kühnheit des Baues selbst nicht beeinträchtigt. Kant verstand, um mit Herbart zu reden, auch mit schlechten Messern trefflich zu schneiden.

Die Hauptsätze, welche die Kritik der reinen Vernunft eröffnen, sind: Vermittelst der Sinnlichkeit werden uns Gegenstände gegeben, sie allein liefert uns Anschauungen; alles Denken muß sich unmittelbar oder mittelbar zuletzt auf Anschauungen, mithin bei uns auf Sinnlichkeit beziehen, weil uns auf andere Weise kein Gegenstand gegeben werden kann. Durch den Verstand aber werden diese Anschauungen gedacht, und von ihm entspringen Begriffe. Ohne Sinnlichkeit kein Gegenstand, ohne Verstand kein Denken. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

Obgleich also Kant sogenannte aprioristische Denkformen annimmt, wird er doch nicht müde, wiederholt und immer aufs nachdrücklichste einzuschärfen, daß (Bd. 2, S. 199) nichtsdestoweniger, da der Gegenstand einem Begriff nicht anders als in der Anschauung gegeben werden könne, der Verstand mit seinen aprioristischen Grundsätzen immer nur auf einen rein erfahrungsmäßigen, empirischen Gebrauch angewiesen sei. Begriffe ohne empirische Anschauungen seien ohne Giltigkeit, seien ein bloßes Spiel der Einbildungskraft oder des Verstandes. Auch die Vorstellungen der Mathematik würden gar nichts bedeuten, könnten wir nicht immer an Erscheinungen, an empirischen Gegenständen ihre Bedeutung darlegen; und ebensowenig könne man die Ka-

tegorien verstehen, ohne sich sofort zu den Bedingungen der Sinnlichkeit herabzulassen. Kant schließt alle diese Erörterungen mit dem Satz (S. 204): »Die wissenschaftliche Zergliederung des Verstandes hat demnach das wichtige Ergebniß, daß der Verstand, da dasjenige, was nicht Erscheinung ist, kein Gegenstand der Erfahrung sein kann, die Schranken der Sinnlichkeit, innerhalb deren uns allein Gegenstände gegeben werden, niemals überschreiten könne; der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaßt, von Dingen überhaupt Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doctrin zu geben, muß dem bescheidenen einer bloßen Zergliederung des reinen Verstandes Platz machen.«

Ein Denken aus reinen Begriffen giebt es nicht, sondern es giebt nur Erfahrungswissen. Das Denken ist gleich dem Riesen Antäus nur insoweit seiner Kraft gewiß, als es mit den Füßen die Mutter Erde berührt.

Und ferner: Ist das Denken schlechterdings nichts anderes als die zusammenfassende Gestaltung und Durchdringung unserer Sinneseindrücke, so folgt, daß auch dieses Erfahrungswissen, als ganz und gar von der Beschaffenheit unserer Sinne abhängig, in sich selbst wieder ein sehr beschränktes und unzulängliches ist. An unsere Sinne gebunden, erkennen wir die Dinge nur, wie sie uns kraft unserer Sinne erscheinen. »Was es für eine Bewandtniß mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Empfänglichkeit unserer Sinnlichkeit haben möge«, sagt Kant (S. 49), »bleibt uns gänzlich unbekannt; wir kennen nichts als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigenthümlich ist, die auch nicht nothwendig jedem Wesen, obzwar jedem Menschen, zukommen muß.«

Dies ist die berühmte Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Dinges an sich. Das Ding an sich ist nicht das Ding für mich. Du gleichst dem Geist, den Du begreifst. Doch spricht Kant von dieser Beschränkung unserer Erkennt-

niß auf die sinnliche Erscheinungswelt niemals mit dem Ton schmerzlicher Entsagung, sondern immer nur mit der lauten Mahnung, desto voller und frischer das erkennbare Wirkliche zu ergreifen. Oder vielmehr, der Begriff solcher hinter den Erscheinungen liegender, in undurchdringliches Dunkel gehüllter Dinge an sich, ist ihm (S. 210) blos ein Grenzbegriff, welcher nur besagen soll, daß man von der menschlichen Sinnlichkeit nicht behaupten könne, daß sie die einzig mögliche Art der Anschauung sei, obgleich ebensowenig das Gegentheil (vgl. S. 233 ff.) erweisbar ist. Es mag sein, daß andere Weltwesen dieselben Gegenstände unter anderer Form und losgelöst von den Bedingungen der Sinnlichkeit anschauen; es kann aber auch sein, daß sich dieselben Bedingungen auch auf alle anderen Weltwesen erstrecken.

Ausschließlich in diesem Sinn der strengen Zurückführung unserer Erkenntniß auf die Grundlagen der sinnlichen Anschauungen und auf die unüberschreitbaren Grenzen des Erfahrungswissens ist es gemeint, wenn Kant in den verschiedensten Wendungen immer wieder darauf zurückkommt, daß der Nutzen der Kritik der reinen Vernunft nur ein negativer sei, da sie nicht (S. 613) als Organ zur Erweiterung, sondern als Disciplin zur Grenzbestimmung diene und, anstatt Wahrheiten zu entdecken, nur das stille Verdienst habe, Irrthümer zu verhüten. Wie das Geschäft der Philosophie überhaupt (Bd. 7, S. 352) mehr im Beschneiden als im Treiben üppiger Schößlinge bestehe, so sei die Kritik der reinen Vernunft insbesondere (Bd. 2, S. 384) das Läuterungsmittel, den Wahn sammt seinem Gefolge der Vielwisserei glücklich zu beseitigen; die Kritik der reinen Vernunft (Bd. 3, S. 143) verhalte sich zur gewöhnlichen Schulmetaphysik grade wie die Chemie zur Alchimie oder wie Astronomie zur wahrsagenden Astrologie.

Schiller spricht durchaus im Geiste Kant's, wenn er im

neunzehnten Briefe seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen sagt, der kritische Philosoph erhebe nicht wie der Metaphysiker den Anspruch, die Möglichkeit der Dinge selbst zu erklären, sondern er begnüge sich, die Kenntnisse festzusetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen werde. Es ist ungeschichtlich, wenn seit den Tagen Fichte's üblich geworden ist, Kant die Behauptung unterzulegen, als seien bei ihm die sogenannten reinen Formen des Anschauens, Raum und Zeit, und die sogenannten reinen Formen des Verstandes, die Kategorien, nicht sowohl blos die Ergreifer und Bearbeiter des aus der Sinnesempfindung stammenden Stoffes, als vielmehr dessen Erzeuger, so daß die Dinge der Sinnenwelt außer uns nichts als leerer Schein seien. Alle diese willkürlichen idealistischen Fälschungen und Umdeutungen scheitern an der Erklärung, welche Kant gegen die von Garve und Feder in den Göttinger Gelehrten Anzeigen veröffentlichte Recension seines Werks richtete. Diese Erklärung (Bd. 3, S. 152) lautet: »Der Satz aller ächten Idealisten von der eleatischen Schule bis zum Bischof Berkeley ist in der Formel enthalten: alle Erkenntniß durch Sinne und Erfahrung ist nichts als lauter Schein, und nur in den Ideen des reinen Verstandes und der reinen Vernunft ist Wahrheit. Der Grundsatz, welcher meinen Idealismus durchgängig regiert und bestimmt, ist dagegen: alle Erkenntniß von Dingen aus bloßem reinen Verstande oder reiner Vernunft ist nichts als lauter Schein, und nur in der Erfahrung ist Wahrheit«. Sowohl in den zur Erläuterung der Kritik der reinen Vernunft geschriebenen »Prolegomena« wie in der Umarbeitung der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft selbst hob Kant diese realistische Seite immer schärfer und schärfer hervor. Von Fichte's Wissenschaftslehre sagte Kant (Bd. 11, S. 190), daß das bloße Selbstbewußtsein ohne Stoff und ohne daß die Reflexion darüber etwas vor sich habe, worauf

es angewandt werden könne, einen wunderlichen Eindruck mache; und ein anderes Mal (ebend. S. 192) sagt er spottend, Fichte wolle wie Hudibras aus Sand einen Strick drehen.

Der zweite Theil der Kant'schen Untersuchungen zieht aus den folgeschweren Vordersätzen unerbittlich die Nutzanwendung.

Wenn all' unser Wissen von der sinnlichen Anschauung anhebt und ihm auch jederzeit eine sinnliche Anschauung entsprechen muß, wie wäre da ein Wissen des Uebersinnlichen möglich! Gleichwohl ist in uns ein Vermögen, das unablässig darnach ringt, alle jene Grenzpfähle niederzureißen und sich aus der Endlichkeit und Bedingtheit der Sinnlichkeit und des Verstandes zum Denken des Unendlichen und Unbedingten zu erheben; ja von diesen über die Sinneswelt hinausstrebenden Erkenntnissen, bei denen die Erfahrung weder Leitfaden noch Berichtigung geben kann, erwarten wir grade die Entscheidung und Lösung unserer wichtigsten und erhabensten Anliegen, und wollen sie aus keinerlei Bedenklichkeit aufgeben. Dieses Vermögen ist die Vernunft, oder genauer ausgedrückt, die reine Vernunft. Es ist die angeborene Natur dieser Vernunft (S. 241), daß auch sie ihre Gesetze für sachlich giltig hält und uns dadurch zu Illusionen führt, die ebenso unvermeidlich sind wie es unvermeidlich ist, daß uns in optischer Täuschung das Meer in der Mitte höher scheint als am Ufer; aber nichtsdestoweniger (S. 273) sind solche Vernunftschlüsse, die keine erfahrungsmäßigen Grundlagen enthalten und durch welche wir von etwas, das wir kennen, auf etwas anderes schließen, wovon wir doch keinen Begriff haben, nicht sowohl Vernunftschlüsse als blos vernünftelnde Schlüsse. Es sind, wie sich Kant ausdrückt, Sophisticationen der reinen Vernunft selbst, von denen sich zwar selbst der Weiseste unaufhörlich zwacken und äffen läßt, deren unterminirenden Maulwurfsgängen nachzugehen aber unverbrüchliche Pflicht der Philosophie ist.

Jene sogenannten vernünftigen Gedanken von Gott, Welt und Seele, wie sie seit Wolff die Grundbegriffe der deutschen Aufklärungsbildung waren und wie sie noch heut die allgemeine Durchschnittsbildung beherrschen, sind sie nicht insgesammt nur solche trügerische Ausgeburten erfahrungsvergessener, in der Luft schwebender und darum leerer Vernünftelei? Schimmernde Armseligkeiten, Gedankenspiele und Gedankenverbindungen, die uns keinerlei Gewißheit geben, daß ihnen etwas gegenständlich Wirkliches entspreche.

Die rationale Psychologie d. h. die sogenannte reine Seelenlehre, die sich nicht ausschließlich in der Beobachtung der Erfahrungsthatsachen, sondern in abgezogenen Begriffsbestimmungen bewegt, war eine der hervorragendsten Beschäftigungen des Aufklärungszeitalters. Was war ihr Inhalt und was ihr Ergebniß? Aus dem Satz »Ich denke« suchte sie, wie Kant treffend sagt, ihre ganze Weisheit auszuwickeln, und schwelgte dabei in den redseligsten Herzensergießungen über die Selbständigkeit, Einfachheit und Persönlichkeit der Seele und über die räthselhafte Gemeinschaft der Seele mit dem Körper. Man denke an Moses Mendelssohn's Phädon, auf welchen Kant in der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ausdrücklich Bezug nimmt. Und dennoch ist leicht zu zeigen und Kant zeigt es ausführlich, daß sich alle diese Beweise immer nur im Kreise herumdrehen und bereits voraussetzen, was sie erst beweisen sollen. Wir bedienen uns der Vorstellung des Ich, um von ihm zu urtheilen und auszusagen; dieses Ich aber ist weder Anschauung noch Begriff, sondern nur die einheitliche Unterlage und Begleitung unseres Vorstellens und Denkens, oder, wie Kant sich einmal ausdrückt, nur der vorgestellte Punkt, in welchem die vom inneren Sinn wahrgenommenen Thätigkeiten zusammenlaufend gedacht werden, und von welchem wir, sobald wir vom Inhalt unserer Vorstellungen und Gedanken absehen, niemals den mindesten

Begriff haben können. Die Fragen, mit welchen sich die rationale, d. h. die vernünftelnde Seelenlehre hauptsächlich beschäftigt, die Fragen von der Möglichkeit der Gemeinschaft der Seele mit einem organischen Körper, d. h. vom Zustand der Seele im Leibe des Menschen, vom Anfang dieser Gemeinschaft, d. h. von der Seele in und vor der Geburt, vom Ende dieser Gemeinschaft, d. h. von der Unsterblichkeit, sind ihr daher durchaus unlösbar, und wo sie durch Blendwerke eine unausfüllbare Lücke ausfüllen will, verwirrt sie sich in lauter Zweideutigkeiten und Widersprüche! »Nichts (S. 314) als die Nüchternheit einer strengen, aber gerechten Kritik kann von diesem Blendwerke, das so Viele durch eingebildete Glückseligkeit hinhält, befreien und alle unsere Ansprüche blos auf das Feld möglicher Erfahrung einschränken, nicht etwa durch schaalen Spott über so oft fehlgeschlagene Versuche oder durch fromme Seufzer über die Schranken unserer Vernunft, sondern vermittelst einer nach sicheren Grundsätzen vollzogenen Grenzbestimmung derselben, welche ihr Nicht weiter! mit größter Zuverlässigkeit an die herkulischen Säulen heftet, die die Natur selbst aufgestellt hat, um die Fahrt unserer Vernunft nur so weit als die stetig fortlaufenden Küsten der Erfahrung reichen, fortzusetzen, die wir nicht verlassen können, ohne uns auf einen uferlosen Ocean zu wagen, der uns unter immer trüglichen Aussichten am Ende nöthigt, alle beschwerliche und langwierige Bemühung als hoffnungslos aufzugeben.«

Und steht es etwa um die sogenannte rationale Kosmologie, um die vermeintliche Erklärung des Weltganzen aus reinen Vernunftbegriffen besser? Die Idealisten sagen: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und ist auch räumlich begrenzt, eine jede zusammengesetzte Substanz in der Welt besteht aus einfachen Theilen und es existirt überhaupt nichts als das Einfache oder was aus diesem zusammengesetzt ist, es giebt neben der Naturnothwendigkeit auch Freiheit, die Welt setzt als ihre Ursache ein



schlechthin nothwendiges Wesen voraus. Die Materialisten dagegen sagen: Die Welt hat keinen zeitlichen Anfang und keine räumlichen Grenzen, es existirt nichts Einfaches in der Welt, es giebt keine Freiheit, sondern Alles in der Welt geschieht lediglich nach Naturgesetzen, es giebt kein schlechthin nothwendiges Wesen als Weltursache, weder in der Welt noch außerhalb derselben. Kant zeigt in glänzender Ausführung, daß diese Sätze und Gegensätze, welche einander so lebhaft bestreiten, gleich unwiderleglich und gleich unbeweisbar sind, der ganze Streit also unlöslich ist, wenn wir nicht den ganzen Standpunkt dieser Betrachtungsweise aufgeben. Grade hier, sagt Kant (S. 368), entfaltet die Philosophie eine Würde, welche, wenn sie ihre Anmaßungen nur behaupten könnte, den Werth aller anderen Wissenschaft weit unter sich ließe, indem sie die Grundlage zu unseren größten Erwartungen und Aussichten auf die letzten Zwecke, in welchen alle Vernunftbemühungen sich endlich vereinigen müssen, verheißt. Die Fragen, ob die Welt einen Anfang und irgend eine Grenze ihrer Ausdehnung im Raum habe, ob es irgendwo und vielleicht in meinem denkenden Selbst eine untheilbare und unzerstörliche Einheit oder ob es nichts als das Theilbare und Vergängliche gebe, ob ich in meinen Handlungen frei oder wie andere Wesen an dem Faden der Natur und des Schicksals geleitet sei, ob es endlich eine oberste Weltursache gebe oder die Naturdinge und deren Ordnung den letzten Gegenstand ausmachen, bei denen wir in allen unseren Betrachtungen stehen bleiben, das sind Fragen, um deren Auflösung der Mathematiker gern seine ganze Wissenschaft hingäbe, denn diese kann ihm doch in Ansehung der höchsten und angelegensten Zwecke der Menschheit keine Befriedigung verschaffen. Unglücklicherweise aber für die Speculation, wenn auch vielleicht zum Glück für die praktische Bestimmung des Menschen, sieht sich die Vernunft mitten unter ihren größten Erwartungen in einem Gedränge von Gründen und Gegen-

gründen so befangen, daß, da es sowohl ihrer Ehre als auch sogar ihrer Sicherheit wegen nicht thunlich ist, sich zurückzuziehen und diesem Zwist als einem bloßen Spielgefecht gleichgültig zuzusehen, ihr nichts weiter übrig bleibt als über den Ursprung dieser Veruneinigung der Vernunft mit sich selbst nachzusinnen, ob nicht etwa ein bloßer Mißverstand daran Schuld sei, nach dessen Erörterung zwar beiderseits stolze Ansprüche vielleicht wegfallen, aber dafür ein dauerhaft ruhiges Regiment der Vernunft über Verstand und Sinne seinen Anfang nehmen würde.

Zuletzt die sogenannte rationale Theologie. Ihr höchster Begriff ist der Gottesbegriff. Ueberall nur Abhängiges und Bedingtes erblickend sucht die Vernunft nach einem Urwesen, von welchem diese durchgängige Abhängigkeit und Bedingtheit aller Dinge und Erscheinungen entstammt, ja sie verselbständigt dieses Gedankending sogleich zu einem persönlichen Einzelwesen. Bei allen Völkern sehen wir selbst durch die blindeste Vielgötterei einige Funken des Monotheismus hindurchschimmern. Trotzalledem aber sind die Beweise für das Dasein Gottes, insofern dieses Dasein ein selbständig persönliches sein soll, nicht haltbar, und beweisen nur, daß die Vernunft vergeblich ihre Flügel ausspannt, um über die Sinnenwelt durch die bloße Macht der Speculation hinauszukommen. Was besagt der sogenannte ontologische Beweis, d. h. das Schließen von der Idee eines allervollkommensten Wesens auf dessen Wirklichkeit, weil, wenn dem allervollkommensten Wesen das Dasein fehlte, es nicht das allervollkommenste wäre? Dieser Schluß ist durchaus unstatthaft. Durch das Dasein wird ein Begriff nicht vollkommener; denn durch das Dasein tritt zum Inhalt eines Begriffs nichts hinzu, hundert wirkliche Thaler enthalten nicht das Mindeste mehr als hundert blos gedachte Thaler. Ueberdies aber giebt es kein Merkmal, um zu erkunden, ob die Idee eines solchen allervollkommensten Wesens eine blos mögliche oder eine thatsächlich

wirkliche ist. Ob die hundert Thaler wirklich oder blos gedacht sind, ersehe ich nicht aus dem Begriff derselben, sondern aus meinem Vermögenszustande; d. h. um mich des Daseins eines Begriffes zu vergewissern, muß ich aus dem Begriff herausgehen und den Gegenstand selbst mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen in Zusammenhang setzen. Eine Existenz außer dem Gebiet der Erfahrung kann daher zwar nicht für schlechterdings unmöglich erklärt werden, sie ist aber eine Voraussetzung, die wir durch nichts rechtfertigen können. Kant spottet (S. 463): »An dem so berühmten ontologischen Beweise ist alle Mühe und Arbeit verloren, und ein Mensch möchte wohl ebensowenig aus bloßen Ideen an Einsichten reicher werden als ein Kaufmann an Vermögen, wenn er um seinen Zustand zu verbessern, seinem Kassenbestande einige Nullen anhängen wollte.« Und was besagen die anderen hergebrachten Beweisführungen? Der sogenannte kosmologische Beweis geht von der Thatsache aus, daß alle Dinge, die wir wahrnehmen, begrenzt endliche sind und also ihren Grund nicht in sich haben, so daß man im Verlauf der endlichen Dinge niemals zu einem Grunde gelangt, der nicht selbst wieder einer Begründung bedürfte; daraus soll erhellen, daß der Grund des Daseins dieses ganzen Zusammens endlicher Dinge, das wir Welt nennen, außerhalb in einem Wesen zu suchen ist, das den Grund seines Daseins in sich selbst hat. Wie kann denn aber der Grundsatz von Ursache und Wirkung, der gar keine Bedeutung und kein Merkmal seines Gebrauchs als nur in der Sinnenwelt hat, grade dazu dienen, um über die Sinnenwelt hinauszukommen? Welche Brücke kann die Vernunft schlagen, um aus der Reihe der Natururſachen zu einem rein geistigen, außerweltlichen Wesen zu gelangen? Und wiederholt sich nicht hier derselbe Fehler, welchen der ontologische Beweis hatte, daß ich aus der bloßen Möglichkeit eines solchen Wesens ohne Weiteres auf

seine Nothwendigkeit und Wirklichkeit schließe? »Es mag wohl (S. 476) erlaubt sein, das Dasein eines Wesens von der höchsten Zulänglichkeit als Ursache zu allen möglichen Wirkungen anzunehmen, um der Vernunft die Einheit der Erklärungsgründe, welche sie sucht, zu erleichtern; allein sich so viel herauszunehmen, daß man sogar sage, ein solches Wesen existirt nothwendig, ist nicht mehr die bescheidene Aeußerung einer erlaubten Hypothese, sondern die dreiste Anmaßung absprechender Gewißheit«. Und ganz ähnlich ist der sogenannte physikotheologische Beweis, welcher von der Zweckmäßigkeit der Welt auf einen höchsten weisen Urheber schließen zu müssen meint. Es ist der älteste, klarste und der gemeinen Menschenvernunft angemessenste Beweis. Die Welt eröffnet uns einen so unermeßlichen Schauplatz von Mannichfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit, man mag diese nun in der Unendlichkeit des Raumes oder in der unbegrenzten Theilung desselben verfolgen, daß selbst nach den Kenntnissen, welche unser schwacher Verstand davon hat erwerben können, alle Sprache über so viele und so unabsehlich große Wunder ihren Nachdruck, alle Zahlen ihre Kraft zu messen, und selbst unsere Gedanken alle Begrenzung vermissen, so daß sich unser Urtheil vom Ganzen in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen muß. Allerwärts sehen wir eine Kette von Wirkungen und Ursachen, von Zwecken und Mitteln, Regelmäßigkeit im Entstehen oder Vergehen; und indem nichts von selbst in den Zustand getreten ist, darin es sich findet, so weist es immer weiter hin nach einem anderen Dinge als seiner Ursache, welche grade eben dieselbe weitere Nachfrage nothwendig macht, so daß auf solche Weise das ganze All im Abgrunde des Nichts versinken müßte, nähme man nicht Etwas an, das außerhalb dieses unendlichen Zufälligen für sich selbst ursprünglich und unabhängig bestehend dasselbe hielte und als die Ursache seines Ursprungs ihm zugleich seine Fortdauer sicherte. Trotz=

alledem hat auch dieser Beweis keine zwingende Ueberzeugungs- kraft. Wie kann ich und darf ich das Verhältniß eines Uhrmachers zu einer Uhr, eines Baumeisters zu seinen Bauten gewaltsam auf die Natur übertragen und die innere Möglichkeit der frei wirkenden Natur, welche alle Kunst und vielleicht selbst sogar die Vernunft erst möglich macht, noch von einer anderen, obgleich übermenschlichen Kunst ableiten? Zudem würde diese Uebertragung nur auf einen Urheber der Form der Dinge, also höchstens zu einem Weltbaumeister führen, nicht zu einem Weltschöpfer. Auch dieser Beweis verläßt plötzlich den Boden der Erfahrung und schweift in das Bereich bloßer Möglichkeit; er kann nicht bestehen, wenn er nicht den kosmologischen und ontologischen Beweis zu Hilfe ruft. Die Mängel jener Beweise sind also auch die seinen. Und möchten noch so viele neue Beweise erfunden werden, aus einem bloßen Begriff kann niemals das Dasein des Gegenstandes folgen, denn Dasein eines Gegenstandes heißt, daß er außer dem Gedanken an sich selbst sei; Dasein kann nur aus Erfahrung gegeben werden. Das höchste Wesen bleibt ein bloßes Ideal; ein Begriff, welcher die ganze menschliche Erkenntniß schließt und krönt, dessen thatsächliche Wirklichkeit aber auf diesem Wege ebensowenig bewiesen als, wie Kant behutsam (S. 498) hinzusetzt, widerlegt werden kann.

Gott ist die personificirte Unbegreiflichkeit des Weltalls, wie die Seele die personificirte Unbegreiflichkeit einer gewissen Gruppe von Erscheinungen innerhalb der Grenze unseres Leibes ist. Diese Worte Lichtenberg's sind durchaus im Geist Kant's gedacht.

Ueberall wagt sich die schwindelnde Vernunft über ihre Kräfte hinaus, und überall macht sie Bankerott.

Alle diese Ueberschwenglichkeiten sind aus dem tiefen Drang entsprungen, in die wirre und bunte Mannichfaltigkeit der Erscheinungen Gesetz und Einheit zu bringen. Und wir haben sie nicht zu vertilgen, denn sie sind in der That unvertilgbar, son-

dern wir haben sie auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. Wir haben sie, um in Kant's Sprache zu sprechen, nicht als constitutive, sondern nur als regulative Principien anzuwenden. »Nehmen wir«, sagt Kant (S. 521), »diese Ideen für constitutiv, d. h. meinen wir, durch sie unsere Erkenntniß über die Erfahrung hinaus erweitern zu können, so verwirren wir uns in zwar glänzenden, aber trüglichen Schein, in Wahn und Einbildung und in unentwirrbare Widersprüche; nehmen wir sie dagegen blos regulativ, d. h. als Forderung systematischer Einheit innerhalb der Erfahrungserkenntniß selbst, so wird diese Erfahrungserkenntniß dadurch in ihren eigenen Grenzen mehr angebaut und berichtigt als es ohne solche Ideen durch den bloßen Gebrauch der Verstandesgrundsätze geschehen würde.«

So weit die einschneidenden Grundgedanken des gewaltigen Werks.

Dem unsterblichen Verfasser der Kritik der reinen Vernunft, sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, gehört der Ruhm, aus der philosophirenden Vernunft die gesunde Vernunft wiederhergestellt zu haben.

Gleich Sokrates zwang Kant die hoffärtige Philosophie zum Geständniß des Nichtwissens.

Erst jetzt hatte die Philosophie erreicht, was sie seit Jahrhunderten in ernstem und redlichem Ringen gesucht und erstrebt hatte, den vollen und ganzen Bruch mit der Scholastik. Die bisherige dogmatisirende Philosophie, gleichviel ob mit den religiösen Glaubenssätzen übereinstimmend oder diesen widersprechend, vermochte den alten Streit zwischen Theologie und Philosophie nicht endgiltig zu schlichten. »Beide Theile«, sagt Kant (S. 584) mit feinem Spott, »sind Luftfechter, die sich mit ihren Schatten herumbalgen, denn sie gehen über die Natur hinaus, wo für ihre dogmatischen Griffe nichts vorhanden ist, was sich fassen und halten ließe; sie haben gut kämpfen; die



Schatten, die sie durchhauen, wachsen wie die Helden in Walhalla in einem Augenblick wiederum zusammen, um sich aufs neue in unblutigen Kämpfen belustigen zu können«. Und erst jetzt hatte die Philosophie in Wahrheit auch den Skepticismus überwunden, der in Bayle und so eben wieder in Hume die Menschen so tief erregt und erschreckt hatte. »Die Vernunft«, fährt Kant an jener Stelle (S. 584) fort, »wider sich selbst zu verhetzen, ihr auf beiden Seiten Waffen reichen und alsdann ihrem hitzigsten Gefecht ruhig und spöttisch zusehen, hat das Ansehen einer hämischen Gemüthsart; die Ueberzeugung und das Geständniß seiner Unwissenheit nicht blos als ein Heilmittel wider den dogmatischen Eigendünkel, sondern zugleich als die Art, den Streit der Vernunft mit sich selbst zu beendigen, empfehlen zu wollen, ist ein ganz vergeblicher Anschlag und kann keineswegs dazu tauglich sein, der Vernunft einen Ruhestand zu verschaffen.«

Die kritische Philosophie wußte genau, wie weit die Möglichkeit und Fähigkeit menschlichen Wissens sich erstrecke und wo das Philosophiren in ein kindisches und gefährliches Spielen mit leeren Begriffen entarte.

In diesem Sinn war es, daß Kant der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft den Ausspruch Bacon's als Wahlspruch vorausschickte: »Wir schweigen von uns selbst; aber von der Sache, um die es sich handelt, verlangen wir, daß sie die Menschen nicht für eine bloße Meinung, sondern für ein nothwendiges Werk ansehen, und sich versichert halten, daß wir nicht für irgendeine Schule oder beliebige Ansicht, sondern für den Nutzen und die Größe der Menschheit neue Grundlagen suchen. Also mögen sie um ihres eigenen Nutzens willen das Beste Aller bedenken und selbst daran theilnehmen; sie sollen hoffnungsvoll in die Zukunft blicken und nicht fürchten, daß unser Erneuerungswerk ein grenzenloses und übermenschliches sei; sie

sollen dasselbe begreifen, denn es ist in Wahrheit das Ende und die rechtmäßige Grenze unendlichen Irrthums«.

Kant hatte sich diese scharfe Bekämpfung der die Erfahrungsgrenzen überfliegenden Religionsideen vornehmlich im bewußten Gegensatz gegen die sogenannte speculative Theologie der Leibniz-Wolff'schen Schule gebildet. Wer aber kann verkennen, daß die Kritik der reinen Vernunft zugleich eine geharnischte Streitschrift gegen die allerneuste Glaubens- und Gefühlsphilosophie Hamann's und Jacobi's war, die so eben wieder alle Errungenschaften der Aufklärungsbildung in Frage zu stellen suchte?

2.

Um so überraschender ist es, daß der Glaube an Gott, Willensfreiheit und Seelenunsterblichkeit, gegen welchen die Kritik der reinen Vernunft die tödtlichsten Schläge geführt hatte, in späteren Werken Kant's wieder zu fröhlicher Auferstehung kommt.

Es geschah in der Kritik der praktischen Vernunft, welche 1788 erschien.

Wie die Kritik der reinen Vernunft die wissenschaftliche Zergliederung des menschlichen Erkenntnißvermögens ist, so ist die Kritik der praktischen Vernunft die wissenschaftliche Zergliederung des menschlichen Willens oder, um Kant's von Wolff entlehnte Sprache beizubehalten, des Begehrungsvermögens. Die Kritik der praktischen Vernunft ist Kant's Sittenlehre.

Die nächste Frage, um welche es sich handelte, war die Frage nach der Freiheit des Willens. Ohne die Annahme unbedingter Willensfreiheit konnte die Grundanschauung der Kant'schen Sittenlehre nicht bestehen; und doch gehörte diese Annahme zu den Ideen, welche die Kritik der reinen Vernunft zwar als möglich, aber als unerweislich bezeichnet hatte.



Grade jetzt hatte sich die schlaffe Haltungslosigkeit und die verderbliche Selbstsucht der herrschenden Glückseligkeitslehre in ihrer ganzen Blöße enthüllt; sowohl in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der französischen Encyklopädisten wie in der sophistischen Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseau's, sowohl in dem weichlichen Epicuräismus Wieland's wie in der ausschweifenden Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger. Kant war zu ernst und gediegen, als daß er nicht für diese Schrankenlosigkeit eine Schranke gefordert hätte. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rathlose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste unwandelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Nach der Denkweise Kant's konnte aber eine solche feste allgemeinbindende Norm nur als eine uns angeborene, vor und außer aller Erfahrung liegende gedacht werden. Auch hier wieder dieselbe Voraussetzung, welche in Kant aus der Furcht vor Hume's Angriffen gegen die Sicherheit des blos erfahrungsmäßigen Wissens entstanden war. Wie keine zwingende Ueberzeugungskraft und Allgemeingiltigkeit des Erkennens ohne gewisse eingeborene Formen der sinnlichen Anschauung und ohne gewisse eingeborene Stammbegriffe der den Anschauungsstoff verarbeitenden Verstandesthätigkeit, so auch keine feste und allgemeinverbindliche Sittlichkeit ohne gewisse eingeborene Sittengesetze, welche nicht aus der Erfahrung geschöpft sind, sondern, um Kant's eigene Worte zu gebrauchen, a priori lediglich in Begriffen der reinen Vernunft wurzeln. Die »Grundlegung der Metaphysik der Sitten«, welche Kant 1785 der Kritik der praktischen Vernunft vorausschickte, stellte sich die Aufgabe (Bd. 8, S. 7), »die Idee und die Principien eines möglichen reinen Willens« zu untersuchen, wie die Kritik der reinen Vernunft die Idee und die

Principien des reinen Denkens untersucht hatte; und sie kann nicht scharf genug betonen, daß einzig die Beweggründe, »die als solche völlig a priori blos durch die Vernunft vorgestellt werden«, die eigentlich moralischen seien, im Gegensatz zu den empirischen, aus der Beobachtung der menschlichen Natur geschöpften, die der Verstand blos durch Vergleichung der Erfahrungen zu allgemeinen Begriffen erhebe. Kant nennt dieses reine, vor aller Erfahrung gegebene und von aller Erfahrung unabhängige Vernunftprincip der Sittlichkeit Sittengebot, Idee der Pflicht, oder auch mit einem schwerfälligen, aber seitdem vielgebrauchten Ausdruck kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftthatsache, von welcher wir uns bewußt seien, daß wir sie wissen würden, auch wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und bethätigt und genießt in dieser Selbstgesetzgebung seine Freiheit; indem der Wille seinem sittlichen Gesetz gehorcht, gehorcht er sich selbst. Handle so, daß die Maxime Deines Handelns jederzeit als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen des Menschen haben sich seinem Gesetz rückhaltslos zu beugen und zu unterwerfen. Die Handlung, welche mit dem Gesetz übereinstimmt, ohne daß dieses selbst die Triebfeder war, ist legal d. h. sie erfüllt den Buchstaben des Gesetzes; aber einzig diejenige Handlung, welche nur um des Gesetzes willen das Gesetzliche will, stimmt mit dem Geist des Gesetzes, ist moralisch, ist sittlich.

Wie aber verbindet Kant diese Forderung und Voraussetzung unbedingter Willensfreiheit und Selbstgesetzgebung mit der Lehre der Kritik der reinen Vernunft, die diese Voraussetzung zu den die menschlichen Erkenntnißgrenzen überfliegenden Ideen gezählt hatte?

Kant gesteht selbst hier, wo er nicht müde wird, mit eindringlichster Beredtsamkeit auszuführen, daß einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft die sittliche Würde und Hoheit der Menschheit liege, in herrlichster Ehrlichkeit unumwunden ein, daß diese vorausgesetzte Freiheit (vgl. Bd. 8, S. 94 ff.) nur eine bloße Idee sei, deren thatsächliche Wirklichkeit auf keine Weise nach Naturgesetzen, mithin auch nicht in irgendeiner möglichen Erfahrung dargethan werden könne. Der Abschnitt der Kritik der praktischen Vernunft (Bd. 8, S. 223 ff.), welcher die Unfreiheit des Menschen innerhalb seiner sinnlichen Naturbeschränktheit behandelt, ist einer der schneidendsten und unerbittlichsten. Auch der entschiedenste Materialist kann nicht schärfer als Kant betonen, daß die Erscheinungswelt eine stete undurchbrechbare Kette, und daß also jede Begebenheit und Handlung, als unter den nachwirkenden unentrinnbaren Bedingungen und Folgen der unendlichen Reihe der Begebenheiten und Handlungen der vorangegangenen Zeit stehend, schlechterdings unfrei sei. Kant sagt spottend, die Freiheit des Menschen sei im Grunde nicht besser als die Freiheit eines Bratenwenders, der, wenn er einmal aufgezogen worden, von selbst seine Bewegungen verrichte; ja er scheut sich sogar nicht, den Fatalisten einzuräumen, daß, wenn es für uns möglich wäre, in eines Menschen Denk- und Handelsweise so tiefe Einsicht zu haben, daß jede kleinste Triebfeder und zugleich auch alle auf diese einwirkenden äußeren Veranlassungen uns bekannt würden, man eines Menschen zukünftiges Verhalten mit derselben Gewißheit wie eine Mond- und Sonnenfinsterniß würde ausrechnen können. Wo also ist der rettende Ausweg aus diesem unlösbaren Widerspruch zwischen der von Kant geforderten Nothwendigkeit freier menschlicher Selbstbestimmung und dem festen steten Naturmechanismus? Kant löst den Knoten nicht, sondern durchhaut ihn. Kant hält

trotzalledem an seiner Voraussetzung des kategorischen Imperativs und an der aus dieser Voraussetzung folgenden unbedingten Willensfreiheit fest. Diese Freiheit sei zwar unbegreiflich, ohne Freiheit aber sei keine Sittlichkeit; also müsse sie sein. Wenn die Kritik der theoretischen Vernunft gezeigt habe, daß es möglich und denkbar sei, daß hinter und über der in die Erfahrung fallenden Erscheinungswelt noch eine höhere, den sinnlichen Erfahrungsgesetzen enthobene Welt sei, so verwandle nunmehr die Kritik der praktischen Vernunft dieses Können in ein Sein, diese Möglichkeit in Wirklichkeit. Kant nennt diese Annahme der Willensfreiheit eine Forderung oder, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, ein Postulat der praktischen Vernunft. Allerdings sei dieses Postulat vom Standpunkt der theoretischen Erkenntniß nur eine Hypothese, kein Dogma, da es die Grenzen der Anschauung überfliege; aber in praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfniß sei es unumgänglich.

In gleich gewaltsamer Weise werden nun auch der Glaube an persönliche Unsterblichkeit und der Glaube an den persönlichen Gott als solche praktische Postulate wiederzurückgeführt.

Die Kritik der reinen Vernunft hatte die Unsterblichkeit der Seele zwar nicht als unmöglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert diese Unsterblichkeit. Die Heiligkeit des Willens d. h. seine völlige Angemessenheit zum moralischen Gesetz, sei eine Vollkommenheit, deren kein Wesen der Sinnenwelt in keinem Zeitpunkt seines Daseins fähig sei; der Widerstreit könne nur durch einen ins Unendliche gehenden Fortschritt der Annäherung an jene völlige Angemessenheit aufgehoben werden und dieser unendliche Annäherungsfortschritt sei nur unter der Voraussetzung einer ins Unendliche fortdauernden Existenz und Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens möglich. Also sei die Unsterblichkeit der Seele unzertrennlich mit dem moralischen Gesetz verbunden.

Und ebenso hatte die Kritik der reinen Vernunft das Dasein und die Persönlichkeit Gottes zwar als möglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert dieses Dasein und diese Persönlichkeit. Es sei kein natürlicher Zusammenhang zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit; es müsse also ein Wesen geben, das die gemeinsame Ursache der natürlichen und sittlichen Welt sei, und zwar ein solches Wesen, das unsere Gesinnungen kenne; eine Intelligenz, die auf Grund ihrer Intelligenz uns die Glückseligkeit zutheile. Ein solches Wesen sei Gott.

Es hat nicht an Solchen gefehlt, die in dieser Wiederherstellung der von der Kritik der reinen Vernunft zurückgewiesenen überfliegenden Ideen nicht die wahre und aufrichtige Herzensmeinung Kant's sehen, sondern nur eine beschönigende weltkluge Maske, nur äußere Anbequemung. Arthur Schopenhauer sagt (Parerga und Paralipomena Bd. 1, S. 121), Kant habe, als er das »Monstrum einer theoretischen Lehre von blos praktischer Giltigkeit« aufstellte, bei den Einsichtigen auf das granum salis, auf das Lesen zwischen den Zeilen, gerechnet.

Gar Manches, das ist unleugbar, scheint für diesen Verdacht zu sprechen.

Allerdings an die Willensfreiheit glaubte Kant.

So genau Kant die Schwierigkeiten kannte, die sich der Behauptung der menschlichen Willensfreiheit entgegenstellten, so ist doch kaum zu zweifeln, daß er sich zuletzt mit vollster Aufrichtigkeit für die Aufrechterhaltung derselben entschied. Man sieht, wie dieselbe folgerichtig und unausweichlich aus den Grundlagen seiner Sittenlehre herauswächst. In der Kritik der Urtheilskraft (Bd. 4, S. 375) bezeichnet Kant die Idee der Freiheit als die einzige unter allen Ideen der reinen Vernunft, deren Gegenstand Thatsache sei und die daher ein Wißbares (scibile) genannt werden müsse.

Anders aber steht es um seine Behauptung der Persönlichkeit Gottes und der persönlichen Unsterblichkeit.

Ist es nicht überaus befremdend, daß die Kritik der praktischen Vernunft, nachdem sie so eben auf die Nothwendigkeit der Vergeltung, d. h. des Ausgleichs des auf Erden waltenden Mißverhältnisses zwischen Tugend und Glückseligkeit hingewiesen hat, mit der Betrachtung schließt (S. 293), daß es ein Glück sei, daß uns die Natur nur sehr stiefmütterlich mit Einsichtsfähigkeit in die göttlichen Dinge versorgt habe, da, wenn Gott und Ewigkeit mit ihrer furchtbaren Majestät uns unablässig vor Augen ständen, die meisten Handlungen nur aus Furcht, nicht aber aus Achtung vor dem Sittengesetz geschehen würden?

Und ist es zufällig, daß in der »Kritik der Urtheilskraft«, welche 1790 erschien, genau dieselbe Zwiespältigkeit und Unentschiedenheit, um nicht zu sagen, dieselbe sich widersprechende Zweideutigkeit wiederkehrt? Die Kritik der Urtheilskraft, als die wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, ist in ihrem ersten Theil Aesthetik der Kunst, in ihrem zweiten Theil Aesthetik der Natur. Einsichtig und ausführlich wird die innere Zweckmäßigkeit und Vernunftähnlichkeit der Natur nachgewiesen. Dabei aber wird ausdrücklich gewarnt, aus diesem Vordersatz das Dasein einer persönlichen Gottheit zu schließen. Alle Einwände, welche die Kritik der reinen Vernunft gegen den ontologischen und kosmologischen Beweis erhoben hatte, werden wiederholt. »Ihr schließt«, sagt Kant (Bd. 4, S. 389), »aus der großen Zweckmäßigkeit der Naturformen und ihrer Verhältnisse auf eine verständige Weltursache; aber auf welchen Grad dieses Verstandes? Ohne Zweifel könnt Ihr Euch nicht anmaßen, auf den höchstmöglichen Verstand zu schließen; denn dazu würde erfordert werden, daß Ihr einseht, ein größerer Verstand als davon Ihr Beweisthümer in der Welt wahr-

nehmt, sei nicht denkbar, welches Euch selber Allwissenheit beilegen hieße. Ebenso schließt Ihr aus der Größe der Welt auf eine sehr große Macht des Urhebers; aber Ihr werdet Euch bescheiden, daß dieses nur vergleichungsweise für Eure Fassungskraft Bedeutung hat, und da Ihr nicht alles Mögliche erkennt, um es mit der Weltgröße, soweit Ihr sie kennt, zu vergleichen, Ihr nach einem so kleinen Maßstab keine Allmacht des Urhebers folgern könnt. Ihr gelangt also damit zu keinem bestimmten, für eine Theologie tauglichen Begriff eines Urwesens. Nun kann man es zwar ganz wohl einräumen, daß Ihr, da die Vernunft nichts Gegründetes dawider zu sagen hat, willkürlich hinzusetzt, wo so viel Vollkommenheit angetroffen werde, möge man wohl alle Vollkommenheit in einer einzigen Weltursache vereinigt annehmen, weil die Vernunft mit einem so bestimmten Princip theoretisch und praktisch besser zurechtkomme; aber Ihr könnt denn doch diesen Begriff des Urwesens nicht als von Euch bewiesen auspreisen, da Ihr ihn nur zum Behuf eines besseren Vernunftgebrauchs angenommen. Alles Jammern also oder ohnmächtige Zürnen über den vorgeblichen Frevel, die Bündigkeit einer Schlußkette in Zweifel zu ziehen, ist eitle Großthuerei, die gern haben möchte, daß man den Zweifel, den man gegen Euer Argument frei heraussagt, für Bezweiflung heiliger Wahrheiten halten möchte, um nur hinter dieser Decke die Seichtigkeit desselben durchschlüpfen zu lassen«. Trotzalledem öffnet sich auch hier wieder ganz unerwartet die Hinterthür des sogenannten moralischen Beweises. Obgleich ein Mann, heißt es (S. 354), der sich festiglich überredet halte, es sei kein Gott und kein künftiges Leben, rechtschaffen und dem Ruf seiner sittlichen inneren Bestimmung anhänglich bleiben könne, so könne doch ohne Annahme eines sittlichen Welturhebers das höchste Gut, die Uebereinstimmung zwischen Sittlichkeit und Glückseligkeit, nicht als möglich gedacht werden. Aber Kant ver-

gißt nicht, grade wieder bei dieser Gelegenheit (S. 392) wiederholt einzuschärfen, daß dieser Beweis das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit nur für unsere moralische Bestimmung, d. h. nur in praktischer Absicht hinreichend darthue, daß aber die Speculation keineswegesin demselben ihre Stärke zeige oder den Umfang ihres Gebietes dadurch erweitere.

Es wird immer bedeutsam bleiben, daß Kant's »Tugendlehre« (Bd. 9, S. 356) ganz ausdrücklich die sogenannten Pflichten gegen Gott als ganz außerhalb der Grenzen einer rein philosophischen Moral liegend bezeichnet. Und damit ist eine kleine Anekdote übereinstimmend, welche Varnhagen in seinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 425) nach den Mittheilungen Stägemann's erzählt. Als Laharpe auf der Durchreise nach Petersburg in Königsberg weilte, richtete er bei einer großen Mittagstafel an Kant verschiedene Fragen, die derselbe mit Geist und Artigkeit beantwortete. Endlich fragte er Kant, was er von der Unsterblichkeit halte. Kant runzelte die Stirn und schwieg. Da jedoch Jener die Frage nochmals wiederholte, erwiderte Kant: Staat dürfe man nun eben nicht mit ihr machen.

Auch Lessing hielt der Oeffentlichkeit gegenüber mit seinem letzten Wort zurück. Und Kant war unmännlicher als Lessing. Freilich giebt Kant mehrmals, am schönsten in einem Briefe an Moses Mendelssohn vom 8. April 1766 (Bd. 11, S. 7), die Versicherung, daß wetterwendische und auf den Schein angelegte Gemüthsart der letzte Fehler sei, in welchen er gerathen könne; zwar denke er Vieles mit der allerklarsten Ueberzeugung und zu seiner großen Zufriedenheit, was er niemals den Muth haben werde, zu sagen, niemals aber werde er etwas sagen, was er nicht denke. Und in diesem Sinn ist es sehr wohl zu beachten, daß auch schon in der ersten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft auf die von der Kritik der praktischen Vernunft zu erwartende Ergänzung verwiesen wird. Gleichwohl aber ist unbestreitbar, daß, als dem

goldenen Zeitalter der religiösen Denkfreiheit unter Friedrich dem Großen das eiserne Zeitalter der Wöllner'schen Edicte gefolgt war, der ruhebedürftige Greis sich klüglich in die Zeit zu schicken suchte und in seiner Unterwürfigkeit weiter ging als die Meisten seiner Zeit- und Strebensgenossen. Die Briefe Kant's an Fichte sind für sein schlaues Verhalten gegen die Ueberwachungen der Censur eine lehrreiche Urkunde. Und Kant selbst erzählt uns in der geschichtlich wichtigen Vorrede seiner Schrift über den Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 257), daß er zu jener Zeit in einer unmittelbaren Eingabe an den König sich feierlichst verpflichtete, sich als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan fernerhin aller religiösen Dinge, sowohl in Vorlesungen wie in Schriften, gänzlich zu enthalten, und daß er diesen Ausdruck »als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan« vorsichtig wählte, damit er nicht die Freiheit seines Urtheils auf immer, sondern nur so lange Seine Majestät am Leben wäre, entsage. Nicolai sagt (in seiner Schrift über seine gelehrte Bildung 1799. S. 167) scharf, aber wahr: »Dergleichen Versprechen war von Herrn Kant nicht gefordert worden. Die edlen Männer Nösselt, Niemeyer, Teller, Zöllner, Zerrenner und Andere, welche damals in ihrer Freimüthigkeit durch Rescripte und Drohungen verfolgt wurden, hätten sich erniedrigt geglaubt, wenn sie ein solches Versprechen hätten leisten wollen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß damals Herrn Kant's freiwilliges Versprechen, nichts über Religion zu schreiben, ihm ziemlich allgemein als eine unanständige Kleinmüthigkeit ausgelegt ward, indem ein Mann von seinem Alter und Ansehen dadurch ein böses Beispiel gab; ferner ist nicht zu leugnen, daß die Gegenpartei darüber triumphirte und Alle auf Kant's Beispiel verwies«. Und man kann Nicolai nicht widersprechen, wenn er fortfährt, daß die sophistische Auslegung jenes Ausdrucks »als Unterthan Sr. Majestät« sich wenig für einen Philosophen schicke, welcher in seiner über-

strengen Theorie jede »vorsetzliche Unwahrheit in Aeußerung seiner Gedanken« eine Lüge nenne.

Wie dem aber auch sei. Gewiß ist, daß Kant allen diesen Seitenwegen und Zugeständnissen keinen Einfluß auf sein Verhältniß zu Religion und Kirche gestattete.

Kant kannte nur die Religion der Sittlichkeit, nur die Religion des guten Lebenswandels.

Die kleinen religionsphilosophischen Schriften Kant's »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1792)« und der betreffende Abschnitt im »Streit der Fakultäten (1798)« sind lediglich Kritik der überkommenen Religions- und Kirchenlehre, insofern diese mehr sein will als zur Empfindung vertiefte Sittlichkeit.

Am eingehendsten ist die Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Als die erste Abhandlung derselben, »Ueber den dem Menschen eingeborenen radicalen Hang zum Bösen«, in der Berliner Monatsschrift erschienen war, schrieb Goethe ergrimmt an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 143), Kant habe seinen philosophischen Mantel, nachdem er ein langes Menschenleben gebraucht, ihn von mancherlei sudelhaften Vorurtheilen zu reinigen, freventlich mit dem Schandfleck des radicalen Bösen beschlabbert, damit doch auch Christen herbeigelockt würden, den Saum zu küssen. Allein dieser Vorwurf ist ungerecht. Nicht, wie die Rationalisten des achtzehnten Jahrhunderts so gern thaten, um die Geltung der heiligen Schrift zu stützen, sondern vielmehr nur, wie Schiller in einem Briefe an Körner (Bd. 3, S. 75) so treffend sagt, um die Ergebnisse des philosophischen Denkens an die Kindervernunft anzuknüpfen und dadurch allgemeinfaßlicher zu machen, legte Kant die biblischen Vorstellungen von der Erbsünde und dem Erlösungstod Christi, von Himmel und Hölle und von dem Reich Gottes zu Grunde und gab ihnen jene freilich oft sehr gewaltsa-

men Umdeutungen, deren Lebensnerv Kant selbst ausspricht, wenn er (Bd. 10, S. 133) sagt, daß alles Forschen und Auslegen der Schrift von dem Grundsatz ausgehen müsse, die moralische Besserung als den eigentlichen Zweck aller Vernunftreligion in derselben zu suchen, und darum auch Alles, was die Schrift für den historischen Glauben noch enthalten möge, gänzlich auf die Regeln und Triebfedern des reinen moralischen Glaubens zurückzuführen.

Mit schneidender Schärfe wird grade hier auf den anthropomorphistischen d. h. den niedrig menschlichen Ursprung der in der großen Masse herrschenden Religionsbegriffe hingewiesen. »Die Menschen«, sagt Kant (Bd. 10, S. 122), »sind nicht leicht zu überzeugen, daß die standhafte Beflissenheit zu einem moralisch guten Lebenswandel Alles sei, was Gott von Menschen fordert, um ihm wohlgefällige Unterthanen in seinem Reiche zu sein; sie können sich ihre Verpflichtung nicht wohl anders als zu irgendeinem Dienste denken, den sie Gott zu leisten haben; daß sie, wenn sie ihre Pflichten gegen Menschen, sich selbst und Andere, erfüllen, eben dadurch auch göttliche Gebote ausrichten, mithin in allem ihrem Thun und Lassen, sofern es Beziehung auf Sittlichkeit hat, beständig im Dienste Gottes sind, und daß es auch schlechterdings unmöglich sei, Gott auf andere Weise näher zu dienen, will ihnen nicht in den Kopf. Weil ein jeder große Herr der Welt ein besonderes Bedürfniß hat, von seinen Unterthanen geehrt und durch Unterwürfigkeitsbezeigungen gepriesen zu werden, ohne welches er nicht so viel Folgsamkeit gegen seine Befehle, als er wohl nöthig hat, um sie beherrschen zu können, von ihnen erwarten kann, und weil überdies auch der Mensch, so vernunftvoll er sein mag, an Ehrenbezeigungen doch immer ein unmittelbares Wohlgefallen findet, so behandelt man die Pflicht, sofern sie zugleich göttliches Gebot ist, als Betreibung einer Angelegenheit Gottes, nicht des

Menschen, und so entspringt der Begriff einer gottesdienstlichen, statt des Begriffs einer rein moralischen Religion«. Und mit derselben schneidenden Schärfe werden sodann die weitgreifenden Folgen dieser blos gottesdienstlichen Religionsbegriffe bloßgelegt. »Alles«, fährt Kant (S. 205 ff.) fort, »was außer dem guten Lebenswandel der Mensch noch thun zu können vermeint, um Gott wohlgefällig zu werden, ist bloßer Religionswahn und Afterdienst. Wenn man aber einmal zur Maxime eines vermeintlich Gott für sich selbst wohlgefälligen, ihn auch nöthigenfalls versöhnenden, aber nicht rein moralischen Dienstes übergegangen ist, so ist in der Art, ihm gleichsam mechanisch zu dienen, kein wesentlicher Unterschied, welcher der einen vor der anderen einen Vorzug gebe. Diese Arten sind alle, dem Werth oder vielmehr Unwerth nach, einerlei, und es ist bloße Ziererei, sich durch feinere Abweichung vom alleinigen intellectuellen Princip der ächten Gottesverehrung für auserlesener zu halten, als Die, welche sich eine vorgeblich gröbere Herabsetzung zur Sinnlichkeit zu Schulden kommen lassen. Ob der Andächtler seinen statutenmäßigen Gang zur Kirche oder ob er eine Wallfahrt nach den Heiligthümern in Loretto oder Palästina anstellt, ob er seine Gebetsformeln mit den Lippen oder wie der Tibetaner durch ein Gebetsrad an die himmlische Behörde bringt, oder was für ein Surrogat des moralischen Dienstes Gottes es auch immer sein mag, das ist Alles einerlei und von gleichem Werth. Der Wahn, durch religiöse Handlungen des Kultus etwas in Anschauung der Rechtfertigung vor Gott auszurichten, ist der religiöse Aberglaube, so wie der Wahn, dieses durch Bestrebung zu einem vermeintlichen Umgang mit Gott bewirken zu wollen, die religiöse Schwärmerei ist. Dieser Aberglaube aber treibt unausbleiblich zum Pfaffenthum, welches allemal da anzutreffen ist, wo nicht Principien der Sittlichkeit, sondern statutarische Gebote, Glaubensregeln und Observanzen das Wesentliche ausmachen.

Der Klerus herrscht als der einzig autorisirte Bewahrer und Ausleger des unsichtbaren Gesetzgebers, alle Uebrigen aber, auch das Oberhaupt des politischen Gemeinwesens nicht ausgenommen, sind Laien; und so beherrscht die Kirche zuletzt den Staat, nicht eben durch Gewalt, sondern durch Einfluß auf die Gemüther; wobei aber unvermerkt die Gewöhnung an Heuchelei die Redlichkeit und Treue der Unterthanen untergräbt, sie zum Scheindienst auch in bürgerlichen Pflichten abwitzigt und, wie alle fehlerhaften Principien, grade das Gegentheil von dem hervorbringt, was beabsichtigt war.« Zugleich weiß Kant (S. 128. 148) lebendig zu schildern, wie alle Religionsstreitigkeiten immer nur Zänkereien um Kirchenglauben gewesen, und wie insbesondere die Geschichte der christlichen Kirche eine Geschichte der blutigsten Gräuel ist. Was also ist die einzige Hilfe? Es gilt, den »gottdienstlichen« Religionsglauben zum »rein moralischen« zu läutern. Kant's Worte lauten (S. 145): »Es ist eine nothwendige Folge der physischen und zugleich der moralischen Anlage in uns, welche letztere die Grundlage und zugleich die Auslegerin aller Religion ist, daß diese endlich von allen empirischen Bestimmungsgründen, von allen Statuten, welche auf Geschichte beruhen und die vermittelst eines Kirchenglaubens provisorisch zur Beförderung des Guten vereinigen, allmälich losgemacht werde, und so reine Vernunftreligion zuletzt über Alles herrsche, damit Gott sei Alles in Allem. Die Hüllen müssen abgelegt werden. Das Leitband der heiligen Ueberlieferung mit seinen Anhängseln der Statuten und Observanzen, welches zu seiner Zeit gute Dienste that, wird nach und nach entbehrlich, ja endlich zur Fessel. So lange der Mensch ein Kind war, war er klug als ein Kind und wußte mit Satzungen, die ihm ohne Zuthun auferlegt worden, auch wohl Gelehrsamkeit, ja sogar eine der Kirche dienstbare Philosophie zu verbinden; nun er aber ein Mann wird, legt er ab, was kindisch ist. Der erniedrigende Unterschied zwischen

Laien und Klerikern hört auf, und Gleichheit entspringt aus der wahren Freiheit. Das Alles ist nicht von einer äußeren Revolution zu erwarten, die stürmisch und gewaltsam ihre von Glücksumständen sehr abhängige Wirkung thut. In dem Princip der reinen Vernunftreligion als einer an alle Menschen beständig geschehenden göttlichen, obzwar nicht empirischen, Offenbarung muß der Grund zu jenem Uebertritt zu jener neuen Ordnung der Dinge liegen, welcher, einmal aus reifer Ueberlegung gefaßt, durch allmälich fortgehende Reform zur Ausführung gebracht wird.«

Und von derselben Anschauung und Gesinnung ist auch die Abhandlung über Religion und Theologie im »Streit der Fakultäten.« Der biblische Theolog ist nur Schriftgelehrter für den Kirchenglauben, insofern dieser Kirchenglaube auf Statuten, d. h. auf Gesetzen ruht, die aus der Willkür eines Andern ausfließen; der rationale dagegen ist der Vernunftgelehrte für den Religionsglauben, dessen Gesetze rein innerlich sind und darum sich aus jedes Menschen eigener Vernunft ableiten lassen. Die Schrift enthält mehr als zur Religion gehört, nämlich auch Geschichtsglauben, und sie enthält die Religion auch in anderer Lehrweise, da sie ihre Lehren nach der Denkungsart der damaligen Zeit, nicht als Lehrstücke an sich selbst vorträgt; die denkende Vernunft verwirft alle Lehren und Spruchstellen, welche über das sittliche Thun und Lassen der Menschen hinausgehen und welche den Glauben einer Offenbarungslehre nicht nur als verdienstlich, sondern sogar als den moralisch guten Werken überlegen ansehen.

Diese Abhandlung ist es, welche (Bd. 10, S. 277) den berühmten Satz enthält: »Man kann allenfalls der theologischen Fakultät den stolzen Anspruch, daß die philosophische ihre Magd sei, einräumen; dabei bleibt aber die Frage, ob die Magd ihrer gnädigen Frau die Fackel vorträgt oder die Schleppe nachträgt«.

Ein epigrammatisches Wort, dessen Schärfe und Tragweite Kant sehr wohl kannte; auch in der Schrift »Zum ewigen Frieden« (Bd. 7, S. 268) wird es von ihm wiederholt.

Was Wunder also, daß die Gegner, die vor solcher Kühnheit erschraken, in Kant nur einen Verneinenden, einen Alles Zermalmenden erblickten?

In der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft (Bd. 2, S. 675) hat Kant diesen Gegnern Rede gestanden. Freilich, sagt er dort, erscheine die kritische Philosophie zunächst nur als ein Verneinen und Niederreißen, nichtsdestoweniger aber sei grade diese negative Seite von positivem und sehr wichtigem Nutzen, da sie das Hinderniß, das den reinen praktischen Vernunftgebrauch einschränke oder gar zu vernichten drohe, hinwegräume und aufhebe. Diesem Dienst der Kritik den positiven Nutzen absprechen wollen, sei ebensoviel als wolle man sagen, daß die Polizei keinen positiven Nutzen schaffe, weil ihr Hauptgeschäft doch nur darin bestehe, der Gewaltthätigkeit, welche Bürger von Bürgern zu besorgen habe, einen Riegel vorzuschieben, damit ein Jeder seine Angelegenheit ruhig und sicher treiben könne.

Aber aus dem Niederreißen ergab sich die unumgängliche Nothwendigkeit des Wiederaufbaus. Wer dem Menschen das Jenseits nimmt, muß ihn desto fester auf das Diesseits stellen.

Kant war daher weit entfernt, mit dem kritischen Geschäft sein Werk für abgeschlossen zu halten. Der kritische Theil war ihm, wie er sich namentlich am Schluß der Vorrede zur Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, nur die Grundlage und die Vorschule des »doctrinalen« Theils, des eigentlichen Lehrgebäudes.

Giebt es keine Wissenschaft des Uebersinnlichen, so giebt es nur eine Wissenschaft der Natur und des Menschen.

Der philosophischen Begründung und Ausgestaltung dieser weitverzweigten Gebiete des Denkens und Forschens gehörte die unermüdliche Thätigkeit der letzten Lebensjahre Kant's.

Ueber Kant's letzte naturwissenschaftliche Schriften ist jetzt die fortschreitende Wissenschaft hinweggeschritten. Obgleich Kant in seiner Jugendzeit den Naturwissenschaften aufs emsigste obgelegen und sogar einige derselben aufs wesentlichste fortgebildet und bereichert hatte, so bedingte es doch die Art seiner Erkenntnißlehre, daß er neben und über die erfahrungsmäßige Naturwissenschaft eine metaphysische Naturphilosophie stellte. Wenn es wahr ist, daß bloße Erfahrungserkenntniß keine zwingende Gewißheit hat, so kann die Naturwissenschaft nur alsdann auf den Namen wirklicher Wissenschaft Anspruch erheben, wenn sie sich auf einen reinen apriorischen Theil stützt, der sich zur Erfahrungswissenschaft verhält, wie die reine Mathematik zur angewandten. Die »Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft«, welche bereits 1786 erschienen, machten den Versuch, die sogenannten reinen Verstandesbegriffe, die Kategorien, auf die körperliche Naturlehre anzuwenden. Eine »Metaphysik der Natur«, die von den bewegenden Kräften der Materie handelt und von Kant in ein »Elementarsystem« und in ein »Weltsystem« eingetheilt wird, ist nach Ueberweg's Mittheilung (Geschichte der Philosophie. Th. 3, S. 168) noch handschriftlich vorhanden. Schelling wurzelt durchaus in diesen Anschauungen.

Von unvergänglicher Bedeutung dagegen sind Kant's anthropologische und moralphilosophische Schriften. In ihnen erhält die Lehre Kant's erst ihre krönende Spitze.

Während drüben in Frankreich das große Revolutionsdrama sich unter den blutigsten Kämpfen abspielte, arbeitete hier der einsame Denker an denselben gewaltigen Fragen und bewies mit unerschrocken jugendfrischer Begeisterung, daß einzig die Idee der Humanität, d. h. die Erfassung und Verwirklichung reinen und freien Menschenthums das Wesen und das Ziel aller Geschichte sei.



3.

In die verwilderte und verweichlichte Selbstsucht der herrschenden Gefühlssophistik warf Kant's Sittenlehre wieder den fast vergessenen Begriff unerbittlicher Pflicht.

Nicht eine Moral der Stimmungen und Leidenschaften, sondern eine Moral fester Grundsätze und unübertretbarer Gebote. Liebe und Neigung sind ebensowenig rein sittliche Beweggründe wie Eigennutz und Ehrgeiz; maßgebend ist nur das starre: Du sollst! Erfüllen der Pflicht um der Pflicht willen, Achtung vor der Unbeugsamkeit des ewigen Sittengesetzes.

Es ist gewiß, daß Kant in edler Einseitigkeit sich überstürzte und diese Idee der Pflicht mit einer Härte vortrug, die nicht sowohl innere Versöhnung und das beglückende Vollgefühl in sich befriedigten Daseins, sondern nur den steten Kampf zwischen Pflicht und Sinnenbedürfniß in Aussicht stellte und einen schwachen Verstand leicht verleiten konnte, die moralische Vollkommenheit auf dem Wege finsterer und mönchischer Ascetik zu suchen. Erst die großartige Anschauungsweise Goethe's und Schiller's führte wieder zum vollen und ganzen Menschheitsideal, zur inneren Läuterung und Versöhnung des warmpulsirenden Lebens und der festen sittlichen Maßbeschränkung, zur harmonischen Schönheit, zum wiedergeborenen Hellenenthum.

»Kant hatte«, sagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, »nicht die Unwissenheit zu belehren, sondern die Verkehrtheit zurechtzuweisen; Erschütterung erforderte die Kur, nicht Einschmeichelung und Ueberredung, und je härter der Abstich war, den der Grundsatz gegen die herrschenden Maximen machte, desto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich schien. Aus

dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert, und fragte wenig darnach, ob es Augen giebt, die seinen Glanz nicht vertragen.«

Der Einfluß Kant's auf die sittliche Reinigung und Erziehung des deutschen Volkscharakters ist unermeßlich gewesen.

Und Kant blieb bei der Betrachtung des sittlichen Einzellebens nicht stehen.

Ja, es ist eines der unverwelklichsten Blätter in Kant's unverwelklichem Ruhmeskranz, daß er auch den großen Fragen des Rechts- und des Staatslebens scharf ins Auge schaute und sie zu einer Lösung brachte, die zwar noch weiter auszugestalten und bestimmter zu individualisiren ist, deren Grundlagen und Ziele aber von unerschütterlicher Geltung sind. Und dies zu einer Zeit, da sich selbst Schiller widerwillig von den öffentlichen Dingen abwendete.

Kant eröffnete diese Seite seiner Thätigkeit mit einer weitgreifenden Abhandlung, welche 1793 im Septemberheft der Berliner Monatsschrift erschien. Sie führt den Titel »Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.«

Sprach ein späterer deutscher Philosoph grade in der Rechtsphilosophie in romantischer Uebertreibung der Bedeutung und Berechtigung des geschichtlich Thatsächlichen das bedenkliche, jedenfalls leicht mißzuverstehende Wort, alles Wirkliche sei vernünftig, so ist dagegen der Grundgedanke Kant's, daß in den geschichtlichen Thatsachen nicht blos die Vernunft, sondern leider auch die menschliche Selbstsucht und Niedertracht gar arg ihr Wesen getrieben, und daß daher nur diejenige Wirklichkeit als vernünftig und als zu Recht bestehend zu erachten sei, welche

sich in Wahrheit als aus der Vernunft stammend und mit der Vernunft übereinstimmend erweise, oder, um in Kant's eigener Sprechweise zu sprechen, daß, was aus Vernunftgründen für die Theorie gelte, auch unbedingt für die Praxis gelten müsse.

Auf diese erste einleitende Abhandlung folgten die »Metaphysischen Anfangsgründe der Rechtslehre (1796)«, die Schrift »Zum ewigen Frieden (1795)« und der auf die Rechtswissenschaft bezügliche Abschnitt des »Streits der Fakultäten (1798)«.

Ueberall derselbe Grundgedanke. Nur inwieweit sich die Selbstgesetzgebung der Vernunft bethätigt, ist der Mensch frei, ist der Mensch wahrhaft Mensch.

Länger als ein Menschenalter hat Kant auch auf die Fortbildung der deutschen Rechtswissenschaft bedeutend eingewirkt; Thibaut, Feuerbach, Zachariä.

Von dem kühnsten reformatorischen Zug aber war Kant im Staatsrecht. Keiner der Zeitgenossen glich ihm an unerschrockenem Freisinn.

Montesquieu und Rousseau hatte Kant sein ganzes Leben hindurch das liebevollste und unausgesetzteste Studium gewidmet. Nun waren dazu die Schriften von Sieyes und die überwältigenden Eindrücke der französischen Revolution getreten. Der beinah Siebzigjährige folgte diesen Ereignissen mit der leidenschaftlichsten Theilnahme. Und er blieb der ursprünglich reinen und großen Idee der Revolution unerschütterlich treu, auch als die Meisten in Deutschland vor ihrer schreckenvollen Entartung zurückschreckten.

Varnhagen berichtet in seinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 427) nach Erzählungen Stägemann's, daß, als die Stiftung der französischen Republik durch die Zeitungen verkündet wurde, Kant mit Thränen in den Augen zu mehreren Freunden sagte: »Jetzt kann ich sagen wie Simeon, Herr! laß Deinen Diener in Frieden fahren, nachdem ich diesen Tag des Heils gesehen!«

Damit übereinstimmend meldet Nicolovius (Denkschrift auf G. H. L. Nicolovius von A. Nicolovius. S. 64) aus dem Jahr 1794, daß Kant noch immer ein völliger Demokrat sei und neulich sogar die Aeußerung gethan habe, daß alle Gräuel, die jetzt in Frankreich geschähen, unbedeutend seien gegen das fortdauernde Uebel der Despotie, das vorher in Frankreich bestånden, und daß höchst wahrscheinlich die Jacobiner in Allem, was sie gegenwärtig thäten, Recht hätten.

Die Aussprüche Kant's in seinen Schriften sind zwar nicht ganz so rückhaltslos; aber, wo sein Herz ist, verhehlen sie nirgends. Noch im Jahr 1798 im Streit der Fakultäten hält er der französischen Revolution eine begeisterte Lobrede: »Die Revolution eines geistreichen Volkes, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen«, heißt es dort (Bd. 10, S. 346 ff.), »mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Gräuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie zum zweiten Mal unternehmend glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde, diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer eine Theilnehmung, die nahe an Enthusiasmus grenzt. Diese Begebenheit ist das Phänomen nicht einer Revolution, sondern der Evolution einer naturrechtlichen Verfassung. Nun behaupte ich, dem Menschengeschlecht, nach den Aspecten und Vorzeichen unserer Tage, die Erreichung dieses Zwecks und hiemit zugleich das von da an nicht mehr gänzlich rückgängigwerdende Fortschreiten desselben zum Bessern auch ohne Sehergeist wahrsagen zu können. Denn ein solches Phänomen in der Menschengeschichte vergißt sich nicht mehr, weil es eine Anlage und ein Vermögen in der menschlichen Natur aufgedeckt hat, dergleichen kein Politiker aus dem bisherigen Laufe der Dinge herausgeklügelt hätte. Aber wenn der bei dieser Begebenheit beabsichtigte Zweck auch jetzt nicht er=

reicht würde, wenn die Revolution oder Reform der Verfassung eines Volks gegen das Ende doch fehlschlüge, oder, nachdem diese einige Zeit gewährt hätte, doch wiederum Alles ins vorige Gleis zurückgebracht würde, wie Politiker jetzt wahrsagern, so verliert jene philosophische Vorhersagung doch nichts von ihrer Kraft. Jene Begebenheit ist zu groß, zu sehr mit dem Interesse der Menschheit verwebt und, ihrem Einfluß nach, auf die Welt in allen ihren Theilen zu ausgebreitet, als daß sie nicht den Völkern bei irgendeiner Veranlassung günstiger Umstände in Erinnerung gebracht und zu Wiederholung neuer Versuche dieser Art erweckt werden sollte, da dann bei einer für das Menschengeschlecht so wichtigen Angelegenheit endlich doch zu irgendeiner Zeit die beabsichtigte Verfassung diejenige Festigkeit erreichen muß, welche die Belehrung durch öftere Erfahrung in den Gemüthern Aller zu bewirken nicht ermangeln würde«.

Kant's Staatslehre ist daher der schlechten deutschen Wirklichkeit gegenüber eine von Grund aus revolutionäre. Einzelne Begriffsbestimmungen sind deutlich den französischen Verfassungen von 1791 und 1795 nachgebildet.

Jene Abhandlung über Theorie und Praxis (Bd. 7, S. 197) ist wesentlich die Darlegung der unveräußerlichen Grundrechte des Menschen, insofern unter Grundrechten diejenigen reinen Vernunftprincipien des Menschenrechts zu verstehen sind, nach denen allein eine Staatserrichtung möglich ist.

Als solche Grundrechte bezeichnet Kant die Freiheit eines jeden Staatsmitgliedes als Menschen, die Gleichheit desselben mit jedem Andern als Unterthan, und die Selbständigkeit als Bürger.

1) Freiheit als das ursprüngliche, jedem Menschen kraft seiner Menschheit zustehende Recht, heißt: »Niemand kann mich zwingen, auf eine Art, wie er sich das Wohlsein anderer Menschen denkt, glücklich zu sein, sondern ein Jeder darf seine Glückselig-

keit auf dem Wege suchen, welcher ihm selbst gut dünkt, wenn er nur der Freiheit Anderer, einem ähnlichen Zwecke nachzustreben, nicht Abbruch thut.« Es ist das Wort von Sieyes, die Freiheit habe nur da ihre Grenze, wo sie der Freiheit der Anderen zu schaden beginne.

Und Kant steht nicht an, aus diesem Vordersatz sogleich folgenden weittragenden, gegen die herrschende deutsche Regierungsweise des sogenannten aufgeklärten Despotismus gerichteten Schluß zu ziehen: »Eine Regierung, die auf dem Princip des Wohlwollens gegen das Volk als eines Vaters gegen seine Kinder errichtet wäre, d. h. eine väterliche Regierung, wo also die Unterthanen als unmündige Kinder, die nicht unterscheiden können, was ihnen wahrhaft nützlich oder schädlich ist, sich blos passiv zu verhalten genöthigt sind, um, wie sie glücklich sein sollen, blos von dem Urtheile des Staatsoberhaupts und, daß dieser es auch wolle, blos von seiner Gütigkeit zu erwarten, ist der größte denkbare Despotismus, ist eine Verfassung, die alle Freiheit der Unterthanen, die alsdann gar keine Rechte haben, aufhebt.«

2) Gleichheit ist die unmittelbare Folge der Freiheit. »Aus dieser Idee der Gleichheit der Menschen im gemeinen Wesen als Unterthanen geht die Formel hervor: Jedes Glied desselben muß zu jeder Stufe eines Standes in demselben gelangen dürfen, wozu ihn sein Talent, sein Fleiß und sein Glück hinbringen können, und es dürfen ihm seine Mitunterthanen durch ein erbliches Vorrecht, als Privilegiaten für einen gewissen Stand, nicht im Wege stehen, um ihn und seine Nachkommen ewig niederzuhalten.« Artikel 6 der französischen Verfassung von 1791 lautet: „Tous les citoyens étant égaux tout également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talens." Die sittliche Empörung gegen den Geburtsadel ist,

gleichwie in den gleichzeitigen Dramen einer der ständigsten und hervorstechendsten Züge in Kant's politischer Denkart.

3) Selbständigkeit des Bürgers ist sein Recht auf Theilnahme an der Gesetzgebung. »Alles Recht hängt von Gesetzen ab. Ein öffentliches Gesetz aber, welches für Alle das, was ihnen rechtlich erlaubt oder unerlaubt sein soll, bestimmt, ist der Actus eines öffentlichen Willens, von dem alles Recht ausgeht und der also selbst Niemanden muß Unrecht thun können; hierzu aber ist kein anderer Wille als der des gesammten Volks, da Alle über Alle, mithin ein Jeder über sich selbst beschließt, möglich, denn nur sich selbst kann Niemand Unrecht thun.« Noch klarer und schärfer hat Kant diesen Satz in seinem Staatsrecht (Bd. 9, S. 158, §. 46) in folgender Weise ausgesprochen: »Die gesetzgebende Gewalt kann nur dem vereinigten Willen des Volks zukommen. Denn da von ihr alles Recht ausgehen soll, so muß sie durch ihr Gesetz schlechterdings Niemandem Unrecht thun können. Nun ist es, wenn Jemand etwas gegen einen Andern verfügt, immer möglich, daß er ihm dadurch Unrecht thue, nie aber in dem, was er über sich selbst beschließt. Also kann nur der übereinstimmende und vereinigte Wille Aller, sofern ein Jeder über Alle und Alle über einen Jeden ebendasselbe beschließen, mithin nur der allgemein vereinigte Volkswille gesetzgebend sein.«

Mit dieser rücksichtslos durchgreifenden Formulirung der unveräußerlichen Menschenrechte war die Idee und Macht der unbedingten Volkssouveränetät in einer Weise ausgesprochen, die nicht nur die in allen verfassungsmäßigen Staaten durchgeführte Trennung der gesetzgebenden, vollziehenden und rechtsprechenden Gewalt aufs schärfste verlangte, sondern in der That den Monarchen, insofern unter diesen Voraussetzungen folgerichtig überhaupt noch von Monarchie die Rede sein konnte, zum machtlosen »Agenten« des Volks herabdrückte. Vernünftig freie Staatsform und republikanische Staatsform sind Kant schlecht-

hin gleichbedeutend; republikanisch heißt ihm jede Verfassung, in welcher die Absonderung der gesetzgebenden Gewalt von der Regierungsgewalt vollzogen ist, gleichviel ob ein einzelner Fürst oder ein Directorium oder die ganze Volkszahl regiere. Kein scharfsichtigerer Feind des Scheinconstitutionalismus, wie er damals in England herrschte, als Kant. Im Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 352) heißt es: »Es wäre Verletzung der Majestät des großbritannischen Volks, von ihm zu sagen, es sei eine unbeschränkte Monarchie, sondern man will, es soll eine durch die zwei Häuser des Parlaments als Volksrepräsentanten den Willen des Monarchen einschränkende Verfassung sein; und doch weiß ein Jeder sehr gut, daß der Einfluß desselben auf diese Repräsentanten so groß und unfehlbar ist, daß von gedachten Häusern nichts Anderes beschlossen wird als was Er will und durch seinen Minister anträgt. Diese Vorstellung der Beschaffenheit der Sache hat das Trügliche an sich, daß die wahre, zu Recht beständige Verfassung gar nicht mehr gesucht wird, weil man sie in einem schon vorhandenen Beispiel gefunden zu haben vermeint und eine lügenhafte Publicität das Volk mit Vorspiegelung einer durch das von ihm ausgehende Gesetz eingeschränkten Monarchie täuscht, indessen daß seine Stellvertreter, durch Bestechung gewonnen, es insgeheim einem absoluten Monarchen unterwarfen.«

Und die Mittel, diese freie Staatsform zu erreichen? Für immer ist es des höchsten Ruhmes werth, wie freimüthig und unablässig Kant für unbeschränkte Preßfreiheit oder, wie er sich altväterisch ausdrückte, für die Freiheit der Feder einstand, zu einer Zeit, da die Censurhärte des Wöllner'schen Regiments grade am schlimmsten wüthete. In allen seinen Schriften, welche aus diesem schweren Jahrzehnt stammen, kehrt diese Forderung stetig wieder; immer mit der Wärme und Festigkeit tiefster Herzenssache. Lediglich diese Sätze Kant's waren es, auf die sich

Gentz in seiner bekannten Denkschrift an Friedrich Wilhelm III. berief. Jedoch verwirft Kant alle Versuche, den Weg stiller Reform in die Gewaltthätigkeit offenen Widerstandes hinüberzuleiten; und zwar in einer Weise, die zu seinen Vordersätzen oft im handgreiflichsten Widerspruch steht. Obgleich das Volk an sich Souverän ist, soll es doch im gegebenen Fall nicht über den Ursprung der herrschenden Macht und über den derselben schuldigen Gehorsam selbständig vernünfteln; ja selbst gegen den unerträglichsten Mißbrauch der obersten Gewalt dürfe sich der Unterthan nicht auflehnen, denn es gebe zwischen Volk und Herrscher als den streitenden Parteien keinen entscheidenden Richter (Bd. 9, S. 164 ff). Es ist dieselbe verdächtige Zwiespältigkeit, die wir bei Kant auch in der religiösen Frage wahrnehmen. Es ist zu bedenken, daß Kant seine Schriften unter seinem Namen herausgab, während Fichte's Beiträge zur Beurtheilung der französischen Revolution ohne Namen erschienen.

Noch kühner und weitgreifender sind Kant's völkerrechtliche Ideen, wie sie nicht blos in seiner Rechtslehre, sondern namentlich auch in seiner Abhandlung über Theorie und Praxis und in seiner Schrift »Zum ewigen Frieden« niedergelegt sind. Sein Ideal ist das friedlich freie Bündniß freier Staaten; und er lebte der hochherzigen Ueberzeugung, daß, möchten Staatsmänner und Staatsoberhäupter die Friedensträume eines St. Pierre und Rousseau noch so sehr als pedantisch kindisches Schulgeschwätz bespötteln, dennoch die Natur der Dinge endlich »dahin zwingen werde, wohin man nicht gern wolle«. Als Bürgschaft dieser Hoffnung auf dereinstigen ewigen Frieden werden von Kant besonders zwei Erwägungen geltend gemacht. Erstens die freie Staatsidee selbst oder, wie er sich ausdrückt, das Wesen der republikanischen Verfassung. »Wenn, wie es in dieser Verfassung nicht anders sein kann«, sagt Kant (Bd. 7, S. 243), »die Beistimmung der Staatsbürger dazu er-

fordert wird, um zu beschließen, ob Krieg sein solle oder nicht, so ist nichts natürlicher als daß, da sie alle Drangsale des Krieges über sich selbst beschließen müßten, als da sind: selbst zu fechten, die Kosten des Krieges aus ihrer eigenen Habe herzugeben, die Verwüstung, die er hinter sich läßt, kümmerlich zu verbessern, zum Uebermaß des Uebels endlich noch eine den Frieden selbst verbitternde, nie wegen naher und immer neuer Kriege zu tilgende Schuldenlast selbst zu übernehmen, sie sich sehr bedenken werden, ein so schlimmes Spiel anzufangen, da hingegen in einer Verfassung, wo der Unterthan nicht Staatsbürger, die also nicht republikanisch ist, es die unbedenklichste Sache von der Welt ist, weil das Oberhaupt nicht Staatsgenosse, sondern Staatseigenthümer ist, an seinen Tafeln, Jagden, Lustschlössern, Hoffesten u. dergl. durch den Krieg nicht das Mindeste einbüßt, diesen also wie eine Art von Lustpartie aus unbedeutenden Ursachen beschließen und der Anständigkeit wegen dem dazu allzeit fertigen diplomatischen Corps die Rechtfertigung desselben gleichgültig überlassen kann.« Und zweitens der zunehmende Handel oder, wie wir heut sagen würden, die zunehmende Macht der materiellen Interessen. »So wie die Natur«, fährt Kant (ebend. S. 266) fort, »weislich die Völker trennt, welche der Wille jedes Staats gern unter sich durch List oder Gewalt vereinigen möchte, so vereinigt sie auch andererseits Völker, die der Begriff des Weltbürgerrechts gegen Gewaltthätigkeit und Krieg nicht würde gesichert haben, durch den wechselseitigen Eigennutz. Es ist der Handelsgeist, der mit dem Kriege nicht zusammen bestehen kann und der früher oder später sich jeden Volks bemächtigt. Weil nämlich unter allen der Staatsmacht untergeordneten Mächten die Geldmacht wohl die zuverlässigste sein möchte, so sehen sich die Staaten, freilich wohl nicht eben durch Triebfedern der Moralität, gedrungen, den edlen Frieden zu befördern und, wo auch immer in der Welt Krieg auszubrechen droht, ihr durch



Vermittelungen abzuwehren, gleich als ob sie deshalb in beständigem Bündniß ständen. Auf diese Art garantirt die Natur durch den Mechanismus in den menschlichen Neigungen selbst den ewigen Frieden; freilich mit einer Sicherheit, die nicht hinreichend ist, die Zukunft desselben theoretisch zu weissagen, aber doch in praktischer Absicht zulangt und es zur Pflicht macht, zu diesem nicht blos chimärischen Zweck hinzuarbeiten.«

Jenes überschwengliche Weltbürgerthum, in welchem sich selbst die Besten des achtzehnten Jahrhunderts, selbst Lessing und Herder und Goethe und Schiller ergingen, gewinnt in Kant die einzig richtige und vernunftgemäße Form. Der freie Bund freier Völker.

Diesen freien Bund freier Völker betrachtete Kant so sehr als höchste Menschheitsidee, daß er in dessen endlicher Erreichung den Zweck und das Ziel aller Geschichte sah.

Namentlich der treffliche Aufsatz »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« (1784), welcher recht eigentlich den Kern der Kant'schen Geschichtsphilosophie enthält, spricht diesen Gedanken zwar nur in kurzen Umrissen, aber mit ergreifender Wärme aus. Was hilft es, an einer gesetzmäßigen bürgerlichen Verfassung d. h. an der Anordnung eines Gemeinwesens arbeiten, wenn die Staaten einander doch selbst wieder dieselben Uebel zufügen, die die einzelnen Menschen drückten und sie zwangen, in einen gesetzmäßigen bürgerlichen Zustand zu treten? Man müßte die ganze Geschichte für zwecklos halten, wenn man nicht annehmen dürfte, daß sie endlich dies größte Problem der Menschheit, »die Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft« zu Stande bringen würde, und daß alle Kriege nur ebensoviele Versuche sind, dies nothwendige Gleichgewicht endlich zu finden. Kant nennt den Glauben an das Kommen des ewigen Friedens den Chiliasmus der Philosophie.

Hier stehen wir am Abschluß dieser großartigen Gedankenwelt.

Kant starb am 12. Februar 1804.

Was man treffend von Lessing gesagt hat, das gilt ebensosehr von Kant; auf Kant Zurückgehen heißt Fortschreiten.

Laßt das Vernünfteln und Grübeln über Dinge, die Ihr doch nimmer erkennt und ergrübelt. Baut Euch an auf dieser Erde.

Seid freie und vernünftige Menschen, seid freie und vernünftige Staatsbürger. Die Geschichte ist die Entwicklung der Menschen zum Wissen und Vollbringen der Vernunft und Freiheit.

Zweites Kapitel.

Goethe in Italien und die ersten Jahre nach seiner Rückkehr.

1.

Goethe's Italienische Kunststudien.

Fast sah es wie eine Flucht aus, als Goethe am 3. September 1786 aus Karlsbad nach Italien aufbrach. Allen, außer dem Herzog, hatte er aus diesem Vorhaben ein Geheimniß gemacht; und selbst der Herzog kannte anfänglich das Ziel der Reise nicht. Vorzeitiges Kundwerden, fürchtete Goethe, könne die Ausführung erschweren, wenn nicht vereiteln.

Goethe wünschte eine längere Entfernung von Weimar zum Theil aus Verdruß an der Aeußerlichkeit der Verwaltungsgeschäfte, vor Allem aber, weil er endlich zu der schmerzvollen Ueberzeugung gelangt war, daß es für ihn eine unbedingte Pflicht der Selbsterhaltung sei, die aufreibende aussichtslose Liebe zu Frau von Stein gewaltsam in sich niederzukämpfen. In diesem Sinn ist es zu fassen, wenn er in einer sehr bedeutsamen Stelle seiner italienischen Reiseschilderungen (Bd. 23, S. 185) ausdrücklich rühmt, daß er in Italien von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit allmälich wieder zu frischem Lebensgenuß genese,

und wenn er kurz vor seiner Rückkehr, am 25. Januar 1788, in einem Briefe an den Herzog sagt, es sei ihm ziemlich gelungen, sich von den physisch moralischen Uebeln zu heilen, die ihn in Deutschland gequält und zuletzt unbrauchbar gemacht hätten. Dabei trug er sich freilich mit der später schwer enttäuschten Hoffnung, der alte süße Seelenbund werde auch unter der veränderten Form herzlichster Freundschaft und Verehrung ungetrübt fortbestehen können.

Italien wählte Goethe zum Reiseziel, weil ihm von Jugend auf der Plan einer italienischen Reise am Herzen gelegen, und weil er grade auf dem jetzigen Stand seiner Bildung, da er sich so eben aus den Wirren der Sturm- und Drangperiode sittlich und künstlerisch zum Ideal schönheitsvoller Begrenzung hinaufgeklärt hatte, es als dringendstes Bedürfniß empfinden mußte, hell und frisch aus der Quelle zu schöpfen und sich in das Wesen und die Gesetze antiker Kunstschönheit voll und ganz einzuleben.

Die Studien über bildende Kunst, insbesondere über die bildende Kunst der Alten, standen daher unter seinen Reisezwecken von Hause aus entschieden im Vordergrund. Mit unsäglichem Fleiß und Eifer ging er ihnen nach, wissenschaftlich und ausübend. Und in jenem Brief vom 25. Januar 1788, in welchem er seinem fürstlichen Freund über die Ergebnisse seiner italienischen Reise Rechenschaft giebt, bezeichnet er als schönstes Ergebniß, daß ihm die Absicht, seinen heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, durchaus geglückt sei.

Es ist von höchster Wichtigkeit, die Art und den Erfolg dieser Studien genau zu verfolgen. Nicht nur, daß die bildende Kunst fortan sein ganzes Leben hindurch eines der wärmsten Anliegen Goethe's blieb. Die italienische Reise ist für Goethe's Bildungsgang besonders darum so durchgreifend geworden, weil diese Studien sogleich auch auf die Fortbildung und Läuterung

seines dichterischen Formgefühls, ja auf die Fortbildung und Befreiung seines ganzen inneren Menschen entscheidend zurückwirkten.

In Straßburg war Goethe mit jugendlichster Begeisterung für die Macht und Pracht der langverkannten mittelalterlich deutschen Kunst eingetreten. Goethe erzählt zwar in Wahrheit und Dichtung, wie tief er auf seiner Rückreise von Straßburg nach Frankfurt sich im Antikensaal zu Mannheim von der Schönheit antiker Bildwerke ergriffen fühlte, ja wie durch den Abguß eines Säulencapitells vom Pantheon sein Glaube an die nordische Baukunst zu wanken begann, und das 1773 in Wetzlar entstandene Gedicht »Der Wanderer« ist ein schönheitsvoller Nachklang dieser neuen Empfindungen; doch noch lange Zeit gehörte sein Herz ganz ausschließlich der tüchtigen derben und glänzenden Naturfülle der Niederländer und der schlichten Innigkeit und Kraft der altdeutschen Meister. In Weimar erwachte sein Sammeleifer; er gilt durchaus dieser Richtung. Und noch 1780 kann er in seinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde werden, vornehmlich Albrecht Dürer zu preisen. Lerne man Dürer recht im Innersten erkennen, so überzeuge man sich immer mehr, daß er an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Anmuth nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen habe. Als aber im Anfang der achtziger Jahre jene tiefgreifenden inneren Wandlungen aufkeimten, welche in der Dichtung ihn mehr und mehr zur hohen Kunstidealität antikisirender Formen führten, da erfolgte naturgemäß auch in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst eine Umstimmung, welcher dieser veränderten Stilrichtung durchaus parallel war. Die alten freundschaftlichen Beziehungen zu Oeser wurden wieder erneuert. Mit Eifer wurden, wie wir aus einem Briefe Goethe's an Knebel (Briefwechsel Bd. 1, S. 27) vom 26. Februar 1782 ersehen, Rafael Mengs' kunsttheoretische Schriften gelesen und gepriesen. Die Abwendung

von der derberen mittelalterlichen Kunst vollzog sich in Goethe um so leichter, da Goethe, wie er selbst in seinem 1823 geschriebenen Aufsatz »Von deutscher Baukunst« berichtet, seit seiner Entfernung von Straßburg kein wichtiges imposantes Werk der Gothik mehr gesehen hatte und die früheren Eindrücke inzwischen in ihm so durchaus erloschen waren, daß er sich kaum noch jenes Zustandes, in welchem ein solcher Anblick ihn zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte, zu erinnern wußte.

Die italienische Reise steigerte diese antikisirende Richtung zu schärffter Ausschließlichkeit.

Schon der erste Eintritt in Italien war entscheidend. Man vergegenwärtigt sich nicht immer, wie unglaublich wenig von künstlerischen Dingen Goethe bisher gesehen hatte. Von München aus, in einem Briefe vom 6. September 1786, klagt er, daß sein Auge für Gemälde und plastische Werke nicht geübt sei, und in der ersten Hälfte seiner Reise kehrt dies Bekenntniß der Ungeübtheit oft wieder. Nicht-Künstler bedürfen zur ersten Einführung in tieferes Kunstverständniß fast immer der Leitung und Vermittlung einsichtiger Kunstschriftsteller, welche ihnen die weite Kluft, durch die das Empfinden und Denken in sinnlichen Formen und Farben von dem gewohnten Empfinden und Denken in Wort und Begriff getrennt ist, überbrücken helfen. Für Goethe wurde dieser Leiter und Vermittler Palladio, dessen streng antikisirende Renaissancebauten ihm sogleich in Vicenza herzgewinnend entgegentraten und ihn zum eingehendsten Studium seiner theoretischen Schriften reizten. Palladio führte ihn zu Vitruv. »Palladio«, schreibt er am 8. October entzückt aus Venedig, »hat mir den Weg zu aller Kunst geöffnet«. »Die antike Architectur«, setzt er hinzu, »ist freilich etwas Anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinandergeschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas Anderes als unsere Tabackspfeifen-

säulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los!«

Die feinsinnigsten, oft überraschendsten Kunsturtheile fast überall. Treffliche Worte über Mantegna, Tizian und Paul Veronese. Begeisterte Schilderung der heiligen Cäcilia in Bologna; Rafael hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten; wo man auf eine Arbeit Rafael's trifft, ist man gleich vollkommen geheilt und froh. Höchst einsichtige Hinweisung auf die Verdienste der älteren Meister, namentlich Francesco Francia's und Pietro Perugino's, die auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt hatten und wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe bauten, bis Rafael zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben welchem kein anderer stehen kann. Tiefblickende Erkenntniß des Grundmangels der Bolognesischen Schule, der Caracci, Guido Reni's, Domenichino's, Guercino's, die bei aller glänzenden Tüchtigkeit und Meisterschaft der Darstellung doch niemals die unholden Einwirkungen des Jesuitismus vergessen lassen; »betrachte ich in diesem Unmuth die Geschichte, so möchte ich sagen, der Glaube hat die Künste wieder emporgehoben, der Aberglaube hingegen ist Herr über sie geworden und hat sie abermals zu Grunde gerichtet«. Dabei aber trotzalledem die tief bedeutsame und verhängnißvolle Befangenheit und Einseitigkeit, daß er Allem, was nicht antik ist oder der mit der Antike eng verwandten italienischen Hochrenaissance angehört, geflissentlich, ja fast möchte man sagen, mit ängstlicher Scheu aus dem Wege geht. Florenz, die Wunderstätte der älteren italienischen Malerei und Plastik, durchfliegt er in drei Stunden. Für Perugia, den einzigen Ort, wo man Pietro Perugino und die Umbrier in Wahrheit kennen lernen kann, hat er ebensowenig Zeit ruhigen Verweilens; obgleich er bereits in Bologna auf die Bedeutung dieses Meisters und seiner Schule aufmerksam geworden. In

Assisi geht er am Dom des heiligen Franciscus gleichgültig vorüber, das gothische Bauwerk erscheint ihm trist, die Malereien Cimabue's und Giotto's sind für ihn nicht vorhanden; er hat nur Auge für den kleinen römischen Minerventempel, von dessen Beschauung er rühmt, daß sie ihm ewige Früchte bringen werde.

Ankunft in Rom am 29. October 1786. Die Zeit dieses ersten römischen Aufenthalts, zum Theil von der Vollendung der Iphigenia in Anspruch genommen, war vorwiegend eine Zeit der Vorbereitung und des ersten Aufmerkens. Je tiefer der Reisende ist, um so mehr wird er von der Masse und Großartigkeit der ersten römischen Eindrücke fast überwältigt. Die Reiseschilderungen des italienischen Tagebuches bestätigen vollauf, was Goethe wenige Wochen nach seiner Ankunft, am 20. Januar 1787, an den Herzog schrieb, daß ihm jetzt das Wichtigste sei, unter Winckelmann's treuer Führung sein Auge und seinen Geist in der Unterscheidung der stilistischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Epochen der alten Kunst zu üben, und daß er von der neuen Kunst nur genieße, was diesen wichtigsten Zweck nicht beeinträchtige. Die großen Frescomalereien Rafael's und Michel Angelo's werden mit wärmster Liebe und Begeisterung betrachtet; am meisten aber geht ihm doch das Herz auf, wenn er von den Alterthümern Roms redet, zumal von jenen plastischen Werken, die vor dem Bekanntwerden der Trümmer der höchsten griechischen Glanzzeit überall als unbedingt Höchstes galten, vom Apoll von Belvedere, vom Jupiter von Otricoli, von der Juno Ludovisi, von der Minerva Giustiniani. Ja es verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden, daß Goethe vielleicht der Erste war, welcher die wunderbare Schönheit der von Winckelmann nirgends erwähnten Medusa Rondanini in ihrem ganzen Werth erkannte und würdigte.

Im Frühjahr 1787 in Neapel und Sicilien. Pompeji und

Herculanum, die Tempel von Pästum und Girgenti, die herrlichen griechischen Widderstatuen in Palermo sind sein Entzücken; nach Pästum reist er sogar zweimal. Alle diese Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Reben und Orangen, und das alles umgebende Meer mit seinen unendlichen Abwechselungen und Mannichfaltigkeiten machen ihm erst seinen Homer, insbesondere die Odyssee, wahrhaft lebendig; wie eine Decke, so sagt Goethe in einem Briefe an Herder, fiel es ihm von den Augen, daß Alles, was uns nordische Menschen in den Beschreibungen und Gleichnissen Homer's poetisch erscheine, unsäglichste Naturwahrheit sei, aber mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, die den Neueren, der mit den Alten wetteifern wolle, fast zur Verzweiflung bringe. Die Nausikaatragödie, deren Plan aus diesen gewaltigen Anschauungen entsprang, ist unausgeführt geblieben, aber still und tief keimte und wirkte sie weiter; an die Stelle der lieblichen Tochter des Alkinoos traten Alexis und Dora, Amyntas, und Hermann und Dorothea. So ganz und gar lebte Goethe in Sicilien in der griechischen und vornehmlich in der homerischen Welt, daß er, der doch Zeit fand, den Narrheiten des Fürsten Pallagonia und den Herkunftsgeheimnissen Cagliostro's nachzugehen, die unvergleichlich prächtigen und kunstvollen normannischen und maurischen Bauten in Palermo kaum gesehen zu haben scheint und ebensowenig für den mächtigen Dom von Monreale, obgleich er ihn mehrmals erwähnt, ein Wort der Bewunderung hat.

Nachdem Goethe in der ersten Woche des Juni 1787 nach Rom zurückgekehrt war, suchte er in seiner gründlichen Art seinen Kunststudien eine feste Unterlage zu geben. Es ist gar nicht genug hervorzuheben, mit welch' staunenerregender Emsigkeit Goethe bemüht war, durch eigene Ausübung auch alle technischen Bedingungen kennen zu lernen und sich zu eigen zu machen. Heinrich Meyer wurde sein Lehrer. Der Brief Goethe's an den

Herzog vom 25. Januar 1788 berichtet: »Als ich zuerst nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwerken bewundert und genossen habe. Hier that sich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als mein Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt war. Ich überließ mich gelassen den sinnlichen Eindrücken; so sah ich Rom, Neapel, Sicilien, und kam nach Rom zurück. Die großen Scenen der Natur hatten mein Gemüth ausgeweitet, und alle Falten herausgeglättet. Von der Würde der Landschaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt; ich sah Claude und Poussin mit anderen Augen. Mit Hackert, der nach Rom kam, war ich vierzehn Tage in Tivoli, dann sperrte mich die Hitze zwei Monate in das Haus, ich machte Egmont fertig und fing an, Perspective zu treiben und ein wenig mit Farben zu spielen. So kam der September heran; ich ging nach Frascati, von da nach Castell Gandolfo, und zeichnete nach der Natur und konnte nun leicht bemerken, was mir fehlte. Gegen Ende Octobers kam ich wieder in die Stadt und da ging eine neue Epoche an. Die Menschengestalt zog nunmehr meine Blicke auf sich, und wie ich vorher gleichsam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr abgewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit seinen Theilen zeichnen und nun fing ich erst an, die Antiken zu verstehen. Damit brachte ich November und December hin und schrieb indessen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem ersten Januar stieg ich vom Angesicht auf's Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, Alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl studirt und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen, das Charakteristische



wohl eingeprägt. Meine sorgfältigen ehemaligen Studien der Osteologie und des Körpers überhaupt sind mir sehr zu statten gekommen, und ich habe gestern die Hand als den letzten Theil, der mir übrig blieb, absolvirt. Die nächste Woche werden nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen.« Die Reiseschilderungen des italienischen Tagebuches, die in der Chronologie dieser Studien im Einzelnen abweichen, im Uebrigen aber den an den Herzog gegebenen Bericht durchaus bestätigen, haben (Bd. 24, S. 87) den kräftigen Ausruf: »Herr, ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen!« War auch das Ende dieser ernsten Bemühungen zunächst der schmerzliche Verzicht, jemals ausübender Künstler sein zu können, so durfte sich Goethe doch sagen, daß er Unendliches für die Schärfung und Schulung des künstlerischen Blicks gewonnen.

Wie bedeutsam, daß Goethe (Bd. 24, S. 93), als er durch die Mittheilung eines eben aus Griechenland Zurückkehrenden jetzt zum ersten Mal Zeichnungen nach den Phidias'schen Giebelstatuen des Parthenon sah, diese sogleich in ihrer vollen und ganzen Einzigkeit erkannte und bewunderte! Ein tieferes Wort ist über die Kunst der Alten niemals gesagt worden, als wenn Goethe (Bd. 24, S. 99) sagt: »So viel ist gewiß, die alten Künstler haben eben so große Kenntniß der Natur und einen eben so sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, als Homer. Leider ist die Anzahl der Kunstwerke der ersten Klasse gar zu klein. Wenn man aber diese sieht, so hat man nichts zu wünschen als sie recht zu erkennen und dann in Frieden hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Nothwendigkeit, da ist Gott.«

Und jetzt kam auch die große italienische Renaissancekunst zu ihrem Recht; freilich sieht man, daß Goethe sich nur auf die Malerei und auch in dieser nur auf die höchsten Spitzen beschränkte. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle gesehen zu haben, ruft Goethe einmal begeistert aus, könne man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein einziger und ganzer Mensch vermöge. Von Rafael sagt Goethe, er habe jederzeit Recht wie die Natur; Goethe zuerst erkannte die innere Einheit und Nothwendigkeit der Doppelhandlung der Transfiguration; über die Komposition der Farnesina, der Messe von Bolsena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnasses, der Sibyllen und der großen Teppichcartons aus der Apostelgeschichte hat er die feinsten Bemerkungen. Wenn ein leises Mißbehagen an der Disputa durchblickt (Bd. 24, S. 91), so ist dies augenscheinlich eine Aeußerung, die nicht der ursprünglichen Fassung angehört, sondern erst später bei der Veröffentlichung eingeschaltet wurde, zu einer Zeit, da Goethe durch das unerwartete Emporkommen jener alterthümelnden und christelnden Richtung, welche in der Geschichte der deutschen Malerei unter dem Namen des Nazarenerthums bekannt ist, auf's tiefste verstimmt war.

Goethe's jetzige Stellung zu den einst von ihm so sehr bevorzugten Niederländern bezeichnet es treffend, daß er am 8. December 1787 an den Herzog schreibt: »Daß Sie den Gedanken, die Rembrandt's zu completiren, fahren lassen, kann ich nicht anders als billigen; besonders fühle ich hier in Rom, wie interessant denn doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener markigen Rohheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt.«

Trotzalledem ist die denkwürdige Thatsache festzustellen, daß Goethe auf seiner italienischen Reise in Sachen der bildenden Kunst sich zwar eine bedeutende Fülle von Anschauungen, Kenntnissen und Erfahrungen gewann, die Schranken seiner Begriffe



aber durchaus nicht erweiterte, geschweige durchbrach. Als Schüler und Anhänger der Mengs'schen Kunstschriften war Goethe' nach Italien gegangen; und noch in einem seiner letzten, kurz vor seiner Rückkehr an Herder geschriebenen Briefe rühmt er es als Frucht seiner Reise, daß er jetzt die Mengs'schen Schriften besser verstehe als vorher. Nicht nur Rafael Mengs, sondern auch Angelica Kaufmann, Tischbein, Hackert und Meyer betrachtet er nach wie vor als trefflichste Meister. Er, der sonst in allen seinen Urtheilen so selbständig und, wie die Farbenlehre beweist, in seiner Auflehnung gegen das Geltende und Hergebrachte oft sogar überkeck ist, unterordnet sich hier der zufälligen Tagesmeinung ganz unbedingt und sieht immer nur durch die Brille Anderer.

Es ist offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunst in dieser Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorschwebte, wie ihn später Carstens, Thorwaldsen und Schinkel zu großartigster und innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Goethe ahnte das Land der Verheißung, aber er fand es nicht. Unwillkürlich muß man an Winckelmann denken, der auf der Höhe seiner genialen Erkenntniß antiker Kunst in gleich befremdlicher Weise Rafael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikisirenden Formgefühl widerspricht; und man ist läßlich und nachsichtig gegen Alles, was wenigstens den äußeren Schein antikisirender Form trägt. Man will lieber kalte idealistische Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene und nicht genugsam stilisirte Natürlichkeit.

Die Psyche, die in seinen Anschauungen über bildende Kunst unfrei und gebunden blieb, entfaltete sich auf's herrlichste in Goethe's eigenster Thätigkeit, im Gebiet der Dichtung.

Aus diesem Gesichtspunkt ist von jeher, und von Goethe selbst am meisten, die italienische Reise als der Grund und Beginn einer neuen Epoche Goethe's betrachtet worden.

Noch in einem ganz anderen Sinn als einst Sterne hätte

Goethe seine italienische Reise eine sentimentale nennen dürfen. Sie war ihm innerstes Gemüthserlebniß, Läuterung und Befreiung seines ganzen Menschen. So unvollständig und verstümmelt seine italienischen Reiseschilderungen in ihrer jetzigen Redaction vorliegen, so erhellt aus ihnen doch schlagend, was Goethe einmal gegen Schiller äußert (Briefwechsel. Zweite Ausgabe. Bd. 1, S. 233), daß sie den Charakter eines Menschen tragen, der einem schweren Druck entgeht. Mit jedem Schritt vorwärts wird sein Gemüth heiterer, offener, theilnehmender und mittheilender. Natur und Kunst des wunderbaren Landes, die Weite des Weltlebens und die Macht der täglich neu zuwachsenden Eindrücke und Bildungsaufgaben, wirken zusammen, die selbstquälerischen Gespenster mehr und mehr zu scheuchen und sein ganzes Inneres in die lebhafteste Bewegung zu setzen. Goethe wird nicht müde, dieses steigende Glücksgefühl auf's freudigste auszusprechen. Von dem Tage, da er Rom betrat, zählt er einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt. Er rühmt die Klarheit und Ruhe, von welcher er früher kaum eine Ahnung gehabt. »Gebe der Himmel«, schreibt er seinen heimischen Freunden, »daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein mögen; ja es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet.« Er fühlt sich nicht nur von seiner krankhaften Leidenschaft geheilt, er fühlt sich bis in das innerste Mark verändert und zu neuem Leben emporgehoben. In den letzten Tagen seines römischen Glücks, am 14. März 1788, schreibt er: »In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden.«

Es ist beachtenswerth, daß Goethe mit dem Maler Müller, dem hochbegabten Dichter der Sturm- und Drangperiode, der doch hauptsächlich durch seine werkthätige Förderung nach Italien gekommen war, nicht in Berührung tritt. Was hatte Goethe

auf der Höhe seines jetzigen Standpunktes gemein mit dem im Thal Zurückgebliebenem, der ihn in seiner kühnen Bahn nur gestört und gehemmt hätte?

Aus dem Vollgefühl verjüngten und erhöhten Daseins entsprang die beglückendste Kraft und Lust dichterischen Schaffens, die mitten im bunten Gedräng bewegten Reiselebens und eingehender Kunststudien unablässig und unbeirrt ihr still thätiges Wesen trieb. Die Umbildung der Iphigenia, die auftauchenden Pläne der Iphigenia in Delphi und der Nausikaa, der Abschluß des Egmont, das Durchdenken und Fortführen des Faust, die Umarbeitung der Singspiele, der wachsende und reifende Plan des Tasso, das stille Keimen und Gedeihen der Erweiterung des Wilhelm Meister, den der Dichter, wie er an den Herzog schreibt, gern vor seinem Eintritt in das vierzigste Jahr beenden wollte, gähren bunt durcheinander und erhalten den Dichter in freudigster Geschäftigkeit.

Scheiden wir diejenigen Dichtungen aus, deren ursprüngliche Conception bis in die Frankfurter Zeit zurückreicht, so stehen wir in einer Welt, die in Gehalt und Form von der Welt der Goethe'schen Jugenddichtung von Grund aus abweicht.

Unzweifelhaft ist es eine schneidende Ungerechtigkeit gegen seine große Vergangenheit, aber es ist der entschiedene Ausdruck der vollen und bewußten Abkehr von Allem, was bisher etwa noch an jugendlicher Ueberschwenglichkeit und Maßlosigkeit in ihm nachgeklungen, wenn Goethe am 17. November 1787 gegen den Herzog äußert, daß er von nun an nichts mehr schaffen wolle, was Menschen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch lesen dürften und möchten. Nicht mehr Weltschmerz und revolutionäres Titanenthum. Der Dichter, der sich selbst zum Ideal reinen und freien, im antiken Sinn guten und schönen und darum in sich beruhigten und plastisch hoheitsvollen Menschendaseins vertieft und geklärt hat, kann

fortan nur der Dichter dieses reinen und maßvollen Menschheitsideals sein, sei es nun, daß er dasselbe in seiner heiteren und harmonischen Erfüllung und Selbstbefriedigung oder in seinem kampfvollen Sieg über die feindlich widerstrebende Wirklichkeit darstellt und ausgestaltet. Und mit der Klärung und Vertiefung des geistigen Gehalts stand die Klärung und Vertiefung der dichterischen Form in unauflöslichster Einheit und Wechselwirkung. Jenes unwillkürliche Hinstreben nach der schönheitsvollen Formenhoheit der Alten, das »das Land der Griechen mit der Seele suchend« sich bereits vor der italienischen Reise mit dem zwingenden Zug tief innerer Wahlverwandtschaft in Goethe angekündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anschauung und Erkenntniß der alten Bildwerke, im plastisch nachfühlendem und innig vertrautem Verständniß Homer's, vollverwirklichte klassische Thatsache geworden. Nicht in todter philologischer Nachahmung, sondern, wie einst in der goldenen Zeit der italienischen Renaissance, von innen heraus in lebendiger freischöpferischer Wiedergeburt.

Iphigenie und Tasso, die römischen Elegieen, Alexis und Dora und Euphrosyne und all' die anderen Elegieen derselben Art, und das wunderbare Idyllion von Hermann und Dorothea sind die reichsten und köstlichsten Früchte der italienischen Reise. Die unverbrüchliche Idealität des hohen Stils war wiedergefunden. Endlich war in bisher ungeahnter Tiefe und Formenmacht erreicht und erfüllt, was der sogenannte Klassicismus der Franzosen und das Antikisiren Klopstock's und der Klopstockianer erstrebt, aber verzopft und verzerrt hatten. Wiedergeborenes Hellenenthum, durchhaucht und durchglüht von der tieferen Innerlichkeit des modernen Gemüthslebens.

Wer einzig und allein in der scharf individualisirenden, ächt künstlerischen, aber vorwiegend realistischen Charakterzeichnung Shakespeare's und in der naiv schlichten Treuherzigkeit des Volks-



liebes das unaufgebbare bindende Muster moderner Dichtung sieht, mag diesen Umschwung beklagen. Es fehlt nicht an Einzelnen, welche diese durch die italienische Reise hervorgerufene Richtung Goethe's nur als einen Abfall von dem hohen volksthümlichen Ideal seiner Jugend, nur als bedauerliche, wenn auch höchst geniale Verirrung betrachten. Und sicher ist nicht zu leugnen, daß sich seitdem viel unverständige falsche Idealistik, viel geistloses und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch solcher, die blos örtliche und zeitliche Geltung hatten und daher für uns schlechterdings unverwendbar sind, aufgespreizt hat; ja Goethe selbst ist in späteren Schöpfungen von diesem verhängnißvollen Fehler nicht freigeblieben. Wer sich aber gewöhnt hat, durchgreifende Wandlungen des künstlerischen Stilgefühls unter den Gesichtspunkt und in den Zusammenhang großer kulturgeschichtlicher Bewegungen und Wandlungen zu stellen, wird in diese Klage nicht einstimmen. Der unerläßliche Hinblick auf Schiller zeigt, daß auch dieser wenige Jahre nachher, unabhängig von Goethe und von durchaus anderen Ausgangspunkten, zu denselben Anschauungen und Zielen gelangt.

Nicht verdrängt soll der realistische Stil werden; aber der hohe ideale Stil stellt sich gleichzeitig und gleichberechtigt neben ihn. Bald kommt der eine, bald der andere zur Anwendung, je nach der Verschiedenheit der zu behandelnden Stoffe und Stimmungen.

Unter den schweren Bildungskämpfen der letzten Jahrhunderte ist die Menschheit, wenn auch vorerst nur in einzelnen hervorragenden Genien, wieder zu der schönen und reinen Menschlichkeit gekommen, die das Wesen und die treibende Kraft griechischen Lebens und griechischer Kunst war. Wie einst im großen Zeitalter der italienischen Renaissance, so führte auch jetzt wieder die gleiche Welt- und Lebensanschauung zur gleichen künstlerischen Form.

2.

Iphigenie und Tasso, die römischen Elegieen und die venetianischen Epigramme.

Iphigenie.

Offenbar ist es erst eine spätere Einschaltung, aus schwankender Erinnerung niedergeschrieben, wenn Goethe in einem seiner ersten italienischen Reisebriefe (Bd. 23, S. 18) berichtet, die Handschrift der Iphigeniadichtung, welche er bei sich führe und deren Umbildung und endlicher Abschluß seine erste und angelegentlichste Sorge sein solle, sei mehr Entwurf als Ausführung; ja es ist nicht einmal ganz richtig, wenn Goethe hinzufügt, dieser Entwurf sei in poetischer Prosa, die sich manchmal in einen jambischen Rhythmus verliere, zuweilen auch anderen Versmaßen ähnle. Schon die erste Urgestalt der Dichtung, wie sie im Januar 1779 begonnen und am 28. März desselben Jahres vollendet worden und bald darauf in Ettersburg zu wiederholter Aufführung gelangt war, ist in Gedanken und Motiven, im Gang der Handlung und in der Anlage der Charakterzeichnung, durchaus bis in das Kleinste und Einzelnste durchgebildet; alle späteren Bearbeitungen haben diesen Kern unverändert gelassen und sich nur darauf beschränkt, die ursprüngliche Prosaform, wie es die Hoheit des Gehalts mit zwingender Gewalt erforderte, auf die weihevolle Höhe rhythmischer Recitation hinaufzuheben. Und selbst diese rhythmische Umgestaltung war bereits vor dem Antritt der italienischen Reise weit vorgeschritten. Eine Bearbeitung aus dem Frühjahr 1780 ist in freien Versen; eine Bearbeitung aus dem Jahr 1781 löste die metrische Form wieder in poetische Prosa

auf, die Bearbeitung aus dem Sommer 1786 aber, welche Goethe für die Ausgabe seiner gesammelten Werke unternahm, war durchweg in Jamben. Am 23. August 1786 schreibt Goethe aus Karlsbad an Frau von Stein, daß er am vorhergehenden Abend bei dem Herzog Iphigenien vorgelesen; jetzt da sie in Verse geschnitten sei, mache sie ihm neue Freude; er gedenke den nächsten Tag mit der letzten Feile fertig zu werden. Es war besonders die Mahnung Herder's, welche ihn veranlaßte, die Arbeit gleichwohl noch nicht für abgeschlossen zu erklären, sondern still zu erwarten, ob es der Sonne Italiens gelingen werde, das hie und da noch stockende Sylbenmaß in fortgehende Harmonie zu verwandeln.

Dennoch bleibt es wahr, daß die jetzige letzte klassische Vollendung der wunderbaren Dichtung erst in Italien entstanden ist. Schon auf dem Gebirgsübergang über den Brenner, da der Dichter fühlte, daß die herrlichen Landschaftsbilder, die an seinem Auge vorüberstreiften, die Bewegung und die freie Luft, seinen poetischen Sinn keineswegs störten, sondern ihn nur um so schneller hervorriefen, kehrte sein Denken zu der Handschrift zurück, die er zu leichterem Gebrauch von seinem Reisegepäck abgesondert hatte. Am Gardasee (Bd. 23, S. 189), als der gewaltige Mittagswind die Wellen an's Ufer trieb und er, der Dichter, so allein war wie seine Heldin am Gestade von Tauris, zog er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig setzte er sie fort. Auf der Weiterreise blieb Iphigenia sein stetes stilles Sinnen. Eine neue Erfindung, die sich vor seine Seele drängte, Iphigenia in Delphi, so sehr sie ihn lockte und so hell sie in ihren Grundzügen bereits vor ihm stand, wies er zurück, um seine nächste dringendste Aufgabe durch solche Störung nicht zu beeinträchtigen. In den ersten Monaten in Rom schrieb er, wie ein Brief an den Herzog vom 12. December 1786 berichtet, das Ganze von neuem

völlig um. Der Umgang mit Moritz, dessen »Versuch über deutsche Prosodie« eben erschienen war, hatte sein Ohr geschärft und dem Wagniß rein jambischer Uebertragung festen Halt gegeben. Am 10. Januar 1787 sendete er das Werk vollendet nach Weimar.

Es ist peinlich zu sehen, wie kühl die erste Aufnahme war. Den deutschen Künstlern in Rom, denen der Dichter zuerst die Tragödie vorlas, konnte man es verzeihen, wenn sie sich wenig befriedigt fanden. Sie hatten etwas Heftiges, Vorbringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet; nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft, die antike Würde und Hoheit dem Begriff, den sie sich von Goethe gemacht hatten, nicht entsprechend. Aber von den heimischen Freunden, zumal von Herder, ist es schwer zu begreifen, daß auch sie entweder dieselbe Empfindung theilten oder doch der früheren Form den offen ausgesprochenen Vorzug gaben. Mit schmerzlichem Gefühl schreibt Goethe am 16. März 1787 aus Caserta, daß, weil jetzt viele Ausdrücke, die man sich früher bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte, verändert oder ausgemerzt seien, im Grund ihm Niemand für seine unendlichen Mühen danke, daß ihn dies aber doch nicht abschrecken werde, mit Tasso eine ähnliche Operation vorzunehmen. Wer auf die erste Prosaausführung (Bd. 34, S. 153 ff.) zurückblickt, gewahrt staunend, wie nahe sich beide Gestaltungen stehen und wie doch nichtsdestoweniger das herrliche Gedicht ohne seine letzte metrische Umbildung gar nicht gedacht werden kann. Die sachlichen Veränderungen sind äußerst gering. Nur die vierte Scene des vierten Akts ist anders motivirt worden; in der Schlußscene ist, um mehr plastische Ruhe der Gruppirung zu gewinnen, die Zahl der auftretenden Personen vermindert. Aber unter der bannenden Macht des Rhythmus veredelte und vertiefte sich Gedanke und Sprache. Erst jetzt wurde jene hoheitsvolle Idealität, jene feierliche und doch so mild anmuthige Einfachheit



und Würde, jene reine und freie Schönheit erreicht, die Iphigenia neben Hermann und Dorothea zur vollendetsten aller Goethe'schen Dichtungen macht. Es ist das Verhältniß der vollentfalteten Blüthe zur ringenden Knospe, das Verhältniß der Kunst der attischen Glanzzeit zur Kunst der Aegineten, das Verhältniß Rafael's zu Perugino.

Goethe hat den Stoff einem der schwächsten Stücke des griechischen Tragikers Euripides entlehnt; aber er hat ihn von Grund aus umgewandelt und verinnerlicht. Was Goethe reizte und begeisterte, war nicht die Fabel an sich, sondern die Gestalt Iphigeniens, die bei Euripides nur von untergeordneter Bedeutung ist, die aber Goethe seinerseits zum Hebel des Ganzen, zum Grundmotiv, zur eigentlichen Heldin, zur seelenvollen Verkörperung und Verklärung seines höchsten sittlichen Ideals emporhob.

Wir stehen hier vor dem tiefsten Unterschied antiker und moderner Tragik.

Die antike Tragik wurzelt in dem Glauben eines über dem Menschen waltenden außerweltlichen Schicksals. Schuld und Sühne kommen von oben durch unabwendbares Götterverhängniß. Der Mensch ist, obgleich für seine That verantwortlich, nach Otfried Müller's geistvollem Ausdruck, im Wesentlichen doch nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen. Die Euripideische Tragödie ist durchaus in diesem Sinn gehalten. Es ist Apollo, welcher Orest befohlen hatte, nach altem Gesetz und Herkommen gegen Aegisth und Klytämnestra für die Ermordung Agamemnon's gerechte Blutrache zu üben; es sind die Erinnyen, die zürnenden Fluchgöttinnen, welche Orest verfolgen, weil er durch diese grause That die Schuld des Muttermordes auf sich geladen. Apollo verheißt die Sühnung, wenn es Orest gelingt, das Bild der Artemis, die wider ihren Willen in barbarischem Lande verehrt wird, aus dem Taurischen Heiligthum zu entwenden. Orest, von Pylades begleitet, unternimmt das Wagniß.

Er findet seine Schwester Iphigenia, die Todtgeglaubte, als Priesterin desselben Götterbildes, dessen Raub ihm heilige Pflicht ist; Iphigenia, nach heiligem Brauch bestimmt, die Fremden zu opfern, willigt, getrieben von Schwesterliebe und Sehnsucht nach der entbehrten Heimath, in gemeinsame Flucht und listigen Tempelraub. Thoas, der König, schickt sich an, die Fliehenden zu verfolgen. Da erscheint Athene, offenbarend, daß dies Alles nach Götterrathschluß geschehen. Thoas beugt sich; »wer der Götter Ruf vernimmt und ihm Gehorsam weigert, hegt unweisen Sinn.« Orest ist entsühnt. Für das gläubige Bewußtsein der Griechen ist der tragische Knoten gelöst.

Allein wir neueren Menschen, namentlich wir Protestanten, sind den religiösen Voraussetzungen dieser antiken Schicksalstragödie entwachsen. Seit Shakespeare ist die moderne Tragödie wesentlich und unabänderlich Charaktertragödie. Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, sie gehen alle zu Grunde durch eigene Schuld; die lockenden Hexen, welche Macbeth umstricken, sind nur die bösen Dämonen des eigenen ehrsüchtigen Herzens. In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne; Jeder ist seines Glückes Schmied, des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Die freie Selbstbestimmung muß für die unabwendbaren Folgen der That, für Heil und Schuld derselben frei einstehen. Der tragische Untergang und die tragische Versöhnung ist nicht das äußere Verhängniß überweltlicher Mächte, nicht eine unentrinnbare Urschuld; sie ist der natürliche Verlauf von Ursache und Folge, die undurchbrechbare Vernunftnothwendigkeit der sittlichen Weltordnung.

Goethe selbst hat dieses innerste Lebensgeheimniß der antiken und modernen Tragödie und deren scharfe Gegensätzlichkeit mit unübertrefflicher Klarheit ausgesprochen.

Orest sagt:

„Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,



Sie haben es auf Tantal's Haus gerichtet,
Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergehn.

Pylades aber antwortet:

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg."

Darum bei Goethe diese gänzliche Umänderung des von Euripides überkommenen Grundmotivs, diese scharfe Hervorhebung Iphigenia's als Hauptgestalt, diese göttergleiche Hoheit derselben. Weil kein äußeres wunderthätiges Eingreifen, das in der modernen Tragödie nur als todte Maschinerie gewirkt hätte, stattfinden durfte, legte er in die reine und heilige Natur Iphigenia's das persongewordene ausgleichende versöhnende Schicksal, die unbefangene und unbeirrbare Entscheidung der sittlichen Gerechtigkeit. »Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.«

Treffend nennt Goethe in einem seiner italienischen Briefe (Bd. 23, S. 253) jene Scene, in welcher Orest in der Nähe der Schwester von der Qual seines düstren Wahnsinns gesundet, die eigentliche Achse des Stücks. Indem Orest sieht, wie nicht blos der edle Freund, der ihn bisher in seinem Leid stützte, sondern auch das reine und zarte Gemüth Iphigeniens ihm Vertrauen und Liebe entgegenbringt, gewinnt auch er wieder Ermuthigung und Selbstvertrauen. Wer darf ihn verdammen, wenn sogar der hohe und reine Sinn Iphigeniens ihn nicht verdammt? Unnachahmlich schön hat der Dichter gezeichnet, wie der wahnsinnbethörte Traum noch einmal mit markerschütternder Wucht den Unglücklichen erfaßt, wie die gaukelnden Bilder sich immer lichter und lichter gestalten, bis er sich endlich dem vollen schuldentsühnten Leben wiedergegeben sieht.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu."

Und in der Rückerinnerung dieser Erlösung sagt Orest in einer späteren Scene:

„Von Dir berührt, Du Heilige,
War ich geheilt; in Deinen Armen faßte
Das Uebel mich mit allen seinen Klauen
Zum letzten Mal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen. Dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Nun
Genieß ich durch Dich das weite Licht
Des Tages."

Mit der Charakterzeichnung Iphigeniens steht und fällt daher die ganze Dichtung. Wie unendlich gewagt war diese Aufgabe und wie wunderbar hat sie der Dichter gelöst!

Iphigenia ist das hohe, das reine, das heilige Weib; lebendurchglüht, allen menschlichen Eindrücken und Erregungen offen, aber maßvoll, mild, in reiner Natur sicher. Goethe erzählt in der italienischen Reisebeschreibung, wie er sich in Bologna die heilige Agathe eines alten italienischen Meisters in ihrer gesunden, sicheren und doch lebensvollen Jungfräulichkeit tief eingeprägt habe und wie er seine Iphigenia nichts sagen lassen wolle, was diese Heilige nicht auch sagen möchte. Von Anbeginn wird alle Aufmerksamkeit auf sie gerichtet. Alle Abweichungen von dem Euripideischen Vorbild sind einzig darauf berechnet, die hohe Göttergestalt nur um so strahlender und untadelhafter hervorzuheben. Es ist ein überraschend feiner Zug, daß Iphigenia bei Goethe im Gegensatz zu Euripides »nur mit stillem Widerwillen« als Priesterin der Göttin dient; für das starre und entsagende Priesterthum ist sie zu sehr Weib, sie sehnt sich nach Heimath und Vaterhaus. Und nicht minder feinsinnig ist, daß Iphigenia



in der Goethe'schen Dichtung aus ihrer fürstlichen Abkunft ein Geheimniß gemacht hat. Nicht die äußere Vornehmheit, sondern die innere Hoheit ihrer Natur, der Adel reiner Weiblichkeit soll diese durchgreifende und hochgebietende Macht sein, welche im fremden Lande gleich einer Göttin verehrt wird, welche den rauhen Sinn des Königs mildert und dem Volke eine ewige Quelle immer neuen Glückes ist. Und wie innerlich nothwendig und urgewaltig ist vor Allem die unerschütterliche Reinheit und Wahrhaftigkeit, mit welcher Iphigenia die Lösung herbeiführt! Bei Euripides ist die Heimkehr eitel auf List und Gewalt gebaut. Wie aber hätte die hehre Gestalt der Goethe'schen Dichtung mit solcher Schuld sich beladen dürfen? Goethe hat die List und Täuschung, wie sie die alte Sage bot, benutzt; aber nicht als Abschluß, sondern nur als vorübergehende Irrung. Pylades, der den verschlagenen Odysseus sich zum Heldenvorbild erkoren, will die Flucht unter dem Vorwand bereiten, daß das entheiligte Tempelbild in den Fluthen des Meeres gesühnt werde; einen Augenblick läßt nothgedrängt Iphigenia sich von dieser Lockung umstricken; bald aber gewinnt ihr eigenes unbeirrbares Selbst wieder die volle Herrschaft. Nur durch Wahrheit will sie siegen oder lieber untergehen. Mit gefahrvollem Geständniß wendet sie sich an den König. Thoas weicht nicht den äußeren Mitteln der Gewalt und des Truges; er weicht seiner eigenen inneren Rührung, dem unabweisbaren Drange seiner reinen Gesinnung. Das tiefempfundene Lebewohl, das der Edle den Scheidenden zuruft, ist nicht das Lebewohl unwilligen Verzichtens, sondern das wehmuthsvolle Lebewohl theilnehmender Liebe und Versöhnung.

„Die Stimme der Wahrheit und Menschlichkeit hört Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle rein
Und ungehindert fließt."

Was Goethe in jener bedeutenden Lebensepoche, in welche die erste Erfindung und Ausführung fällt, bei dem Heraustreten aus dem jugendlichen Ungestüm zu männlichem Ernst und sittlicher Maßbeschränkung als höchstes Ideal erkannt hatte, ruhige harmonische Natur, sittliches Gleichgewicht, Selbstbeherrschung und Leidenschaftslosigkeit innerhalb der Leidenschaft, das erscheint hier erfüllt und verwirklicht in der hohen und milden Seelenschönheit Iphigeniens, die gleich einer Göttin fest und lauter durch die Wirren des Lebens hindurchschreitet und doch in unnachahmlicher Naturwahrheit durchaus ein rein menschliches Weib ist.

Es ist daher ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Entstehung von Lessing's Nathan dem Weisen und die erste Entstehung von Goethe's Iphigenia fast in dasselbe Jahr fällt. Nathan, der lehrhafte Abschluß der religiösen Aufklärung; Iphigenia, die reife Frucht des neuen Zeitalters, die schöne und naturwüchsige Blüthe der reinen und harmonischen Humanitätsidee.

Seitdem ist es ein Grundzug Goethe'scher Anschauungsweise geblieben, als das unmittelbare Naturdasein der höchsten sittlichen Harmonie die unbefangene Sicherheit reiner und hoher Weiblichkeit zu feiern. Was der Mann im Kampf mit seinem maßloseren Naturell und mit den stürmenden Wogen gemeiner Wirklichkeit erst in schweren Bildungsmühen erringen muß und meist nur unzulänglich erreicht, das hat eine reine weibliche Natur gleichsam mühelos und angeboren. Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte. In diesem Sinn ist Leonore im Tasso gezeichnet. Und in diesem Sinn ist es auch gemeint, wenn Wilhelm Meister die Gewißheit, daß ihn die bewegte Lebensschule seiner Lehrjahre endlich zum festgeschlossenen Charakter, zum reinen und werkthätigen Menschen gestählt und geklärt hat, vornehmlich dadurch gewinnt, daß Natalie, deren Zeichnung freilich



für diesen Zweck nicht hinreichend ausgeführt ist, ihn als einen Gleichgesinnten und Ebenbürtigen anerkennt und ihm zum ewigen Bunde die Hand reicht. Es war das letzte Vermächtniß des lebenserfahrenen Greises, als er den zweiten Theil des Faust mit den Worten abschloß:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan."

Wer kann bestreiten, daß diese tiefe Innerlichkeit der Empfindung und Motivirung der Goethe'schen Iphigenie eigentlich undramatisch ist? Es ist vortrefflich, wenn Schiller in einem Briefe an Goethe vom December 1797 sagt, die Wirkung sei mehr nur eine allgemein dichterische als eine eigenartig tragische. Und nicht minder vortrefflich ist, wenn er in einem späteren Briefe vom 22. Januar 1802 in demselben Sinn hinzusetzt, am liebsten möchte er Seele nennen, was die Eigenthümlichkeit und den Vorzug des Stückes ausmache; das, was man sonst Handlung nenne, geschehe hier größtentheils hinter den Coulissen, vor das Auge gebracht werde nur das im Herzen vorgehende Sittliche, die innere Gesinnung. Wer aber zürnt trotzalledem nicht dem edlen Schatten Schiller's, wenn Schiller in seinem Bedürfniß nach lebendiger dramatischer Handlung und Gegenständlichkeit und im Drang rückhaltlosen Antikisirens, der grade damals in schneidendster Einseitigkeit seine Kunstansichten beherrschte, diese Verinnerlichung der Motive wieder gewaltsam veräußerlichen und dem Orest in der Weise der Alten die verfolgenden Furien beigeben will? Und wer zürnt vollends nicht dem Dichter der Iphigenia selbst, daß auch er eine Zeitlang so sehr den innersten

Kern seiner herrlichen Dichtung verkannte, daß er dem harten Urtheil Schiller's völlig beipflichtet und vorwurfsvoll (vgl. Briefwechsel Nr. 832) seine Dichtung »verteufelt human« nennt, da es doch in Wahrheit einer der bewunderungswürdigsten Meistergriffe seiner gottbegnadeten Genialität ist, mit wie unbeirrbarer Sicherheit und Leichtigkeit er Das, was im griechischen Vorbild nur örtliche und zeitliche Geltung beanspruchen konnte, zu ewig und allgemein menschlicher Geltung umgebildet und vertieft hat?

Und nicht minder eigen und selbständig als der geistige Gehalt dieser Dichtung ist auch ihre künstlerische Form.

Goethe entlehnte der griechischen Tragik nur das im Wesen und in der Nothwendigkeit des hohen und idealen Stils Liegende. Aus derselben Tiefe der Einsicht, mit welcher er in seinen Motiven Alles aussonderte, was mit den Schranken griechischer Glaubensvorstellungen zusammenhing, sonderte er auch alle Formeigenheiten aus, die nur aus der Zufälligkeit und Eigenthümlichkeit der Entstehungsgeschichte des griechischen Dramas und der griechischen Bühneneinrichtung zu erklären sind. Nichts von gewaltsamer Einführung des Chors, der bei unseren völlig veränderten Bühnengewohnheiten immer nur stört und zerstreut; die ruhige Beschaulichkeit und spruchreiche Weisheit desselben wird vielmehr überaus wirksam in die aus tiefster Gemüthsinnerlichkeit quellenden Selbstgespräche Iphigenia's selbst verlegt. Dafür aber um so klareres und bewußteres Festhalten und Durchführen des Grundgesetzes alles hohen und großen Stils, Absehen von allem realistischem Beiwerk, reiner Ausdruck des in sich Nothwendigen und Wesenhaften. Das Höchste der Kunst, in der Charakterzeichnung durchaus lebendig und naturwahr und dabei doch durchaus stilvoll zu sein, hat Goethe vielleicht nie wieder in gleicher Meisterschaft erreicht. Aber Goethe geht in der Nachbildung der griechischen Vorbilder noch weiter. Höchste Einfachheit und Klarheit der Kunstmittel. Auch hier strengste Einheit



nicht blos der Handlung, sondern auch der Zeit und des Ortes. Auch hier das scharfe festabgemessene Gegenüberstellen von Satz und Gegensatz des dramatischen Wechselgesprächs; die sogenannte Stichomythie, die besonders ergreifend wirkt, wenn sie, ganz nach dem Vorbild der Alten, bei rasch steigender Leidenschaft sich in einer Reihe rasch einfallender epigrammatischer Einzelverse abspinnt. Auch hier die scharfe festabgemessene Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit der Personengruppirung, die nirgends die Dreizahl überschreitet, weil größere Häufung die plastische Ruhe und Hoheit vernichtet. Und dies Alles im Wesentlichen schon im Entwurf von 1779. Es ist eine sehr bemerkenswerthe Thatsache, daß die letzte Gestaltung, welche erst den vollen Adel der Sprache und die Plastik des Rhythmus brachte, grade auch darauf das sorgsamste Augenmerk richtete, besonders diejenigen Scenen umzubilden, die in Zahl und Aufstellung der handelnden Personen dem Gesetz der statuarischen Gruppe noch widersprachen.

Als Goethe's Iphigenia erschienen war, nannte sie Wieland im Merkur (September 1787) »ein altgriechisches Stück.« Schiller dagegen nennt sie in einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 »erstaunlich ungriechisch und modern«; und es ist bekannt, was für ein strenges Gericht von demselben Standpunkt aus Gottfried Hermann über Goethe's Dichtung gehalten hat. Beide Urtheile sind gleich richtig und gleich unrichtig. Die Wahrheit ist, daß Goethe's Iphigenia die Versöhnung und innige Durchdringung des Antiken und Modernen ist. Was die moderne Dichtung seit Jahrhunderten in den verschiedenartigsten Gestaltungen und Wandlungen erstrebt und niemals erreicht hatte, in Goethe's Iphigenia zuerst wurde es ruhmreiche kunstgeschichtliche Thatsache. Goethe's Iphigenia ist durchhaucht und beseelt von der hohen und lebenswarmen Idealität der besten italienischen Renaissance. Wie bei jenen Bauwerken, Statuen und Gemälden der großen Italiener des

sechzehnten Jahrhunderts, so gilt auch hier die einfache Reinheit und Großheit der alten Kunst als höchstes Muster und wird, weil die Gesinnung und Denkart mit der Gesinnung und Denkart des Alterthums im tiefsten Grund verwandt ist, mit glücklichster Genialität nachgebildet und erreicht; aber hier wie dort bleibt das Heimische und Eigenartige, das Recht und der lebendige Herzschlag der Gegenwart unverbrüchlich gewahrt.

Es war die Erkenntniß tief innerster Wahlverwandtschaft, wenn Goethe noch in seinem hohen Alter in dem Aufsatz »Antik und Modern« von Rafael sagt, er gräcisire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Tasso.

So mächtig unter den klassischen Eindrücken Italiens die dichterische Phantasie Goethe's von antiken Stoffen angezogen wurde, so daß er bald an den Plan einer Iphigenia in Delphi, bald an die dramatische Ausgestaltung der lieblichen Nausikaaidylle dachte, zuletzt siegte doch der Vorsatz, an der Ausführung der Tassotragödie festzuhalten, deren Thema ihm aus früherer Herzenswirrniß bedeutsam herüberklang. Und wo hätte der hoheitsvolle und doch so tief innerlich seelenhafte Kunststil, welcher in Goethe's Iphigenia zu so vollendet schönem Ausdruck gekommen, einen glücklicheren Boden finden können als in einem Stoff aus jener herrlichen italienischen Glanzzeit, deren Bildung und Denkweise der Bildung und Denkweise des Alterthums so nahe verwandt und doch zugleich bereits von allen tiefsten Fragen des modernen Geisteslebens bewegt und durchglüht ist?

Wie für Iphigenia, so lag auch für Tasso bereits ein erster Entwurf in poetischer Prosa vor. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) setzt ihn Goethe in das Jahr 1777. Die Tagebücher Goethe's (R. Keil: Vor hundert Jahren. 1875. Bd. 1,



S. 218) sprechen von Tasso zum ersten Mal am 30. März 1780. Am 14. Octob. begann die Ausführung. Alle Morgenstunden gehörten ihr. Am 12. Nov. war, wie wir aus den Briefen an Frau von Stein (Bd. 1, S. 367) ersehen, der erste Act vollendet. Und sogleich wurde der zweite Act in Angriff genommen. Auch im März und April 1781 war Goethe mit Tasso lebhaft beschäftigt. Es ist ein Jammer und ein schreiendes Unrecht, daß das Goethe'sche Hausarchiv noch immer der wissenschaftlichen Forschung engherzig verschlossen bleibt. Wir wissen nicht, in welchem Sinn dieser Entwurf gehalten war, ja es kann die Frage entstehen, ob er nur die zwei ersten Akte, oder ob er das Ganze umfaßte. Nur so viel geht aus allen Aeußerungen Goethe's unzweideutig hervor, daß die neue Gestaltung des Tasso nicht wie die neue Gestaltung der Iphigenia nur eine läuternde und befreiende Uebertragung in die rhythmische Form war, sondern eine bis in den tiefsten Kern des geistigen Gehalts greifende, von Grund aus veränderte.

Noch im ersten Winter in Rom wendete sich Goethe zu der neuen Bearbeitung; sogleich nach der Vollendung der Iphigenie. Am 21. Februar 1787 schreibt er an die heimischen Freunde, das Vorhandene müsse zerstört werden; weder die Personen noch der Plan noch der Ton seien mit seiner jetzigen Ansicht übereinstimmend. In Neapel und besonders auf der Seefahrt nach Sicilien wurde sodann der Plan auf's lebhafteste durchdacht. Bald aber kam im Trubel der bunten Reiseerlebnisse und der eingehendsten Kunststudien wieder ein langer Stillstand. Erst gegen den Schluß des zweiten römischen Aufenthalts erfolgte die Wiederaufnahme; und zwar, wie es scheint, mit abermals verändertem Plan. »Tasso«, heißt es in einem Briefe vom 1. Februar 1788 (Bd. 24, S. 248), »muß umgearbeitet werden; was da steht, ist zu nichts zu brauchen, ich kann weder so endigen noch Alles wegwerfen; solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben!« Ein Brief vom 1. März (ebend. S. 260) meldet, jetzt sei der Plan in Ordnung. Und am

28. März schreibt Goethe an den Herzog (Briefwechsel Bd. 1, S. 121), daß er jetzt das Leben Tasso's vom Abbate Serassi lese, um seinen Geist ganz mit dem Leben und den Schicksalen dieses Dichters zu füllen. Auf der Heimreise war das stille Sinnen und Arbeiten an seinem Gedicht der süßeste Trost für seinen schweren Trennungsschmerz. Ebenso ist fast kein Brief aus der ersten Zeit nach seiner Rückkehr nach Weimar, der nicht seiner Arbeit am Tasso gedächte. Aber den letzten Abschluß brachten, wie aus einem Brief Goethe's an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 111) erhellt, erst die letzten Tage des Juli 1789. Goethe's Briefe sind voll der bittersten Klagen, wie unerwartet viel Aufwand an Kraft und Zeit ihm diese Dichtung gekostet.

Tasso und Iphigenie werden meist ganz unmittelbar neben einander genannt. Hier wie dort dieselbe überwältigende Fülle ächtester und gehaltvollster Poesie, dieselbe stilvolle Hoheit und Idealität der künstlerischen Formengebung. Aber an die unvergleichliche Trefflichkeit der Iphigenia reicht Tasso doch nicht hinan. Tasso leidet an störender Zwiespältigkeit der Motive. Es mangelt die zwingende Einheit und Folgerichtigkeit, ja sogar die innere Wahrheit des Grundgedankens.

Der erste Akt ist ein Idyllion von unaussprechlicher Großheit und Anmuth. Die heitere schönheitsverklärte Welt reinsten und idealsten Menschendaseins; darüber der Duft und Zauber der landschaftlichen Natur Italiens. Im Mittelpunkt Tasso; geliebt von den edelsten Frauen, verehrt von dem weisesten Fürsten, im ersten Glück seines unverwelklichen Dichterruhms, voll ernsten und weiten Strebens, und darum durch das Glück der frühen Anerkennung, die ihm zutheilwird, nur zu um so höheren Zielen entflammt und begeistert. Bereits aber wird die kommende Tragik leise angedeutet. Nur im Reich der süßen Träume lebend, ist Tasso reizbar und verzärtelt gegen die Härte der Wirklichkeit; und doch kann ihm diese um so weniger er-



spart werden, je mehr sein herrliches Talent und sein glänzendes Schicksal dazu angethan ist, die Kleinlichkeit und den Neid der Anderen wachzurufen. Antonio kommt. Ein vielerprobter Staatsmann, hat er soeben einen wichtigen Staatshandel zur Zufriedenheit des Fürsten erledigt und wird mit hohen Ehren empfangen; nichtsdestoweniger fühlt er sich verletzt und erbittert, da er den Dichter mit dem Lorbeer bekränzt sieht. Treffend schildert Tasso in einer späteren Scene (Akt 4, Sc. 2) das erste Auftreten Antonio's.

„O glaube mir, ein selbstisches Gemüth
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen!
Ein solcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das hast Du selbst, das hast Du, wenn Du willst,
Wenn Du beharrst, wenn Dich das Glück begünstigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit steifem Sinn
Die Gunst der Musen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zusammenreiht, sich selbst ein Dichter scheint?
Weit eher gönnt er mir des Fürsten Gunst,
Die er doch gern auf sich beschränken möchte,
Als das Talent, das jene Himmlischen
Dem armen, dem verwaisten Jüngling gaben."

Der zweite Akt führt den Gegensatz weiter. Die Folge der Scenen ist mit bewunderungswürdiger Kunst angeordnet. Zuerst die Scenen zwischen der Prinzessin und Tasso. Es ist das holdeste Blatt in Tasso's Lorbeerkranz, daß selbst die edelste der Frauen zart gesteht, wie, durch sein Lied gewonnen, ihr reines Herz ihm stille Neigung schenkt. Dann der Zusammenstoß zwischen Tasso und Antonio. Arglos und vertrauend naht sich der schwärmerische hochherzige Jüngling dem Aelterem und Er-

fahrenerem; dieser weist ihn schnöde zurück. Von unablässiger Stachelrede gereizt zieht Tasso in gerechtem Zorn seinen Degen; besonnen wahrt Antonio das Gesetz, welches im fürstlichen Palast die blanke Waffe verbietet. Zuletzt das schlichtende Dazwischentreten des Fürsten, dem, wie man mit Recht gesagt hat, die Stellung des antiken Chors zuertheilt ist. Er muß Tasso strafen, denn die offene Gesetzverletzung spricht gegen ihn; aber er verhehlt nicht, daß seinem Gefühl nach Antonio die größere Schuld trägt.

Wären diese zwei ersten Akte ein unfortgesetztes Fragment geblieben, sicher hätten wir den Eindruck, als sei es hier auf die Verherrlichung der unverbrüchlichen Rechte des Genius und der Bildung abgesehen, gegenüber der ungehörigen Anmaßlichkeit vornehmer Beschränktheit. Offenbar ist hier der erste Entwurf verhältnißmäßig am wenigsten verändert worden. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) bezeugt Goethe ausdrücklich, daß die zwei ersten Akte der neuen Bearbeitung in Anlage und Gang den zwei ersten Akten des früheren Entwurfs ungefähr gleich seien; nur habe sich durch die vorwaltende Macht des Rhythmus das Weichliche und Nebelhafte verloren. Die letzte Scene des ersten Aktes, in welcher die erste Begegnung zwischen Tasso und Antonio geschildert wird, ist laut eines Briefes an Karl August vom 6. April 1789 in ihrer jetzigen Fassung erst sehr spät entstanden; aber sie hat sich dem Grundton glücklich eingefügt.

Sorgsam hat der Dichter die treuste Lokalfärbung angestrebt. Der Kenner Tasso's, namentlich der Kenner seiner kleineren Gedichte, findet in Goethe's Dichtung überall die individuellsten Lebensbezüge, oft sogar wörtliche Entlehnung. Dennoch ist Ferrara unverkennbar das dichterische Spiegelbild Weimars. In Alfons, dem weisen und kunstliebenden Fürsten, war erfüllt, was Karl August seiner großen Natur nach werden konnte und

zum guten Theil schon war. In Tasso, dem hochsinnigen, ernststrebenden und in diesem Streben trotz seines frühen Ruhms tiefbescheidenen Dichterjüngling schildert Goethe sich selbst, wie er sich schildern durfte und wie er in glücklichen Stunden sich träumte. Und wer verkennt im Bild der Prinzessin und in der Liebe des Jünglings zu der älteren, ihm an Klarheit der Bildung überlegenen Frau, zu welcher er als zu seinem erziehenden sittlichen Genius hinaufschaut, die Züge der Frau von Stein und, um mit den Worten der Dichtung selbst zu sprechen, »das Geheimniß einer edlen Liebe, dem holden Lied bescheiden anvertraut«? Goethe selbst hat in Briefen an Frau von Stein (Bd. 2, S. 65) den Ausdruck, daß er, am Tasso schreibend, an sie schreibe und schreibend sie anbete. Schöner ist nie eine Frau besungen worden als Frau von Stein in den herrlichen Versen des Tasso:

„Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
So war auch ich von aller Phantasie,
Von jeder Sucht, von jedem falschen Triebe
Mit Einem Blick in Deinen Blick geheilt.
Wenn unerfahren die Begierde sich
Nach tausend Gegenständen sonst verlor,
Trat ich beschämt zuerst in mich zurück,
Und lernte nun das Wünschenswerthe kennen.
So sucht man in dem weiten Sand des Meers
Vergebens eine Perle, die verborgen
In stillen Schalen eingeschlossen ruht."

Antonio also, was ist er anderes als das Conterfei des intriguirenden Hofadels, der es nicht verwinden konnte, daß der Herzog dem genialen Dichter seine Gunst und Liebe zuwendete und ihn zu den höchsten Stellen erhob, ohne nach Geburt und Dienstalter zu fragen? Namentlich das Bild des Ministers von Fritsch ist klar erkennbar.

Bedenkt man, wie scharf Goethe in seinen italienischen Reisebriefen betont, daß in der Umbildung die Katastrophe eine

andere werden müsse, so kann man sich kaum der Vermuthung entziehen, daß im ersten Entwurf das Recht und die Ueberlegenheit Tasso's zu unbestrittenem Sieg kam. War doch auch das Leben Tasso's von Wilhelm Heinse, welches 1774 in der Iris erschien und welches offenbar auf Goethe's Conception den bestimmendsten Einfluß hatte, wesentlich eine Apotheose des leidenden unterdrückten Genius! Wer mag wagen, in diesem Sinn das Fehlende zu ergänzen? Aber klar ist, daß auch für diese Fassung der Stoff die Handhabe bieten konnte. Das düstere Leid der Gefangenschaft als innere Läuterung; zuletzt die Hinweisung auf die Krönung auf dem Capitol. Ist es absichtslos, daß bereits sogleich die ersten Eingangsscenen die Aussicht auf diese dereinstige Krönung auf dem Capitol eröffnen?

Wir wissen, wie Goethe grade in den Jahren 1780 und 1781 die tiefste Verstimmung gegen das Hofleben hegte, ja wie er oft an Flucht dachte, die Götter bittend, ihm seinen Muth und Gradsinn zu erhalten bis ans Ende.

Die Tragödie, wie sie jetzt vorliegt, nimmt eine andere, ganz entgegengesetzte Wendung.

Plötzlich setzt mit dem Beginn des dritten Aktes ein neues Thema ein. Leonore spricht es aus, indem sie über den Streit Tasso's und Antonio's sagt:

„Es ist nicht hier
Ein Mißverständniß zwischen Gleichgestimmten;
Das stellen Worte, ja im Nothfall stellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für Einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durchs Leben hin."



Ist in jedem wohlgegliederten Drama der dritte Akt der eigentliche Höhepunkt, auf welchem die Schuldverstrickung des Helden zu offenem Ausbruch kommt und dadurch die Gegenwirkung der durch diese schuldvolle That Verletzten hervorruft, so ist der dritte Akt der Goethe'schen Tassotragödie dagegen nur eine neue Exposition, welche den Charakteren eine andere Unterlage giebt als sie bisher hatten. Mehr und mehr erscheinen die Züge, welche Tasso als eitlen, phantastischen, mit sich selbst zerfallenen Träumer bezeichnen. Mit liebendem Scherz erzählt Leonore, wie er sich gern geputzt sieht, »Alles soll ihm fein und gut und schön und edel stehn«, und wie er dennoch kein Geschick hat, das Alles sich anzuschaffen und, wenn er es besitzt, sich zu erhalten. »Immer fehlt es ihm an Geld, an Sorgsamkeit; er kehret nie von einer Reise wieder, daß ihm nicht ein Drittheil seiner Sachen fehle. Man hat für ihn das ganze Jahr zu sorgen.« Und Antonio setzt hinzu, wie dieser stolze Träumer ganz nur in sich selbst lebt und Alles ringsumher ihm schwindet. Dann aber »auf einmal, wie ein unbemerkter Funke die Mine zündet, sei es Freude, Leid oder Grille, heftig bricht er aus; dann will er Alles fassen, Alles halten, dann soll geschehn, was er sich denken mag; in einem Augenblicke soll entstehn, was jahrelang bereitet werden sollte, in einem Augenblick gehoben sein, was Mühe kaum in Jahren lösen könnte. Die letzten Enden aller Dinge will sein Geist zusammenfassen; er fällt zuletzt um nichts gebessert in sich selbst zurück.« Antonio aber, früher nur als schroff, als hämisch, als hochmüthig und neidisch geschildert, wird aus der Enge seines bisherigen Wesens herausgehoben. Reuig bekennt er, daß in der ersten Begegnung, von seinem bösen Genius übermannt, er sich ohne Maß verlor; bekehrt ist er jetzt ohne Leidenschaft und unparteiisch. »Das Alter muß doch Einen Vorzug haben, daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,

es doch sich auf der Stelle fassen kann.« Antonio ist jetzt dem träumerischen Idealisten gegenüber der Realist, der ruhige besonnene Weltverstand.

Auf diese durchaus veränderte Charaktergestaltung einzig und allein ist der fernere Verlauf der Handlung, ist die Katastrophe gebaut. Hamletartig spinnt sich Tasso tiefer und tiefer in die Qual seines kranken Gemüths ein. Und es wird dafür gesorgt, daß auch durch die Reden der Anderen sein weichliches und ungemäßigtes Leben, sein trüber Argwohn, seine Launenhaftigkeit und Empfindlichkeit, sein Mangel an jeglicher Selbstbeherrschung lebendig vor Augen geführt wird. Die Raserei seiner überschäumenden haltlosen Leidenschaftlichkeit gipfelt in jenen verhängnißvollen Augenblick, da er die Prinzessin, sich selbst vergessend, in seine Arme drückt. Hinweg! Durch seine ungezügelte Phantastik hat er sich sein Glück und seine Liebe verloren. Es bleibt ihm nichts als die Kraft seiner Muse. »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.«

Der tief bedeutsame Schluß ist die Verherrlichung der von Antonio vertretenen sittlichen Besonnenheit und Selbstbeschränkung. Gebeugt und erschüttert ergreift Tasso die Hand Antonio's:

„Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse Dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

Von den drei letzten Akten ausschließlich gilt, was gewöhnlich als die Grundidee der ganzen Dichtung angegeben wird, daß es die Tragik des einseitig in sich selbst schwelgenden Phantasielebens ist. Eine geläuterte Fortbildung und Ergänzung der Werthertragödie oder vielmehr deren dichterische Widerlegung; nicht die Verkündigung und Verherrlichung eigen-

launiger Ueberschwenglichkeit, sondern die wenn auch schmerzlich entsagende Anerkennung und Bestätigung der undurchbrechbaren Weltverhältnisse.

Es lag im innersten Wesen der Goethe'schen Entwicklung, daß in Italien grade diese Idee für die künstlerische Ausgestaltung des Tassomythus mehr und mehr in den Vordergrund trat. Jetzt, da auch die letzten Nebel der Sturm- und Drangperiode geschwunden waren, war es dem Dichter Genuß und Bedürfniß, heiteren und klaren Sinnes auf den überwundenen Grundirrthum zurückzuschauen und die schrankenlose Ungebundenheit des genialen Ichs in ihrer tragischen Selbstvernichtung dichterisch darzustellen. Fühlte sich doch auch ein anderer Jünger der Sturm- und Drangperiode, Maximilian Klinger, der in sich die gleiche Bildungskrise durchlebte, in seinem Platonisirendem Gespräch »Dichter und Weltmann« zur Darstellung des gleichen Themas gedrungen!

Jene wunderbare sittliche Harmonie, die in der hohen Gestalt Iphigeniens ihren idealen Ausdruck gefunden, sollte auch im Tasso als das mit allen Kräften zu erstrebende Menschheitsideal erscheinen, wenn auch noch ringend und sich erst aus krankhafter Einseitigkeit herausarbeitend. Indem aber Goethe diese Idee auf einen bereits vorliegenden Entwurf setzte, der in einem durchaus anderem, ja wahrscheinlich sogar entgegengesetztem Sinn gehalten war, und eingestandenermaßen von diesem ersten Entwurf zwar Vieles, aber doch nicht Alles wegwarf, sind — ein Fall, der auch in den Lehrjahren Wilhelm Meister's wiederkehrt — tiefgreifende Verzahnungen stehen geblieben, die die innere Einheit beeinträchtigen und die Klarheit der beabsichtigten Grundidee trüben, um nicht zu sagen, verzerren. Jeder Darsteller des Antonio weiß zu erzählen, wie er trotz aller erdenklichsten Mühe niemals dazu kommt, die klaffende Zwiespältigkeit dieses Charakters glaubhaft zu überwinden. Ueber dem Antonio

der letzten Akte vergessen wir nicht den Antonio der ersten Akte. Der Schluß wirkt daher nicht versöhnend und erhebend, sondern peinigend und verletzend. Was Goethe darstellen wollte, war der Sieg der göttlichen Sophrosyne über die Phantastik; was er aber durch die leidige Verzeichnung Antonio's in Wahrheit dargestellt hat, ist der Sieg des Hofmanns über den Genius, der Sieg der höfischen Etikette über die Menschenrechte.

Lediglich dieses unglückliche Durcheinander der Motive ist der Grund, daß die Ausführung dieser Dichtung dem Dichter so unverhältnißmäßig viel Schwierigkeit machte.

Doch was wir auch gegen die Composition auf dem Herzen haben, Tasso ist und bleibt eine der bewunderungswürdigsten Leistungen Goethe's. Vornehmlich mit der tiefen Poesie der zwei ersten Akte möchte sich nur Weniges vergleichen lassen.

Sprache und Rhythmus ist noch durchgebildeter und musikalischer als selbst in der Iphigenia. Und vielleicht dem Dichter unbewußt, einzig aus seinem regen und reinen Stilgefühl entspringend, macht sich auch hier noch mehr als in der Iphigenia eine Eigenthümlichkeit der dramatischen Charaktergestaltung geltend, die ein Grundzug der antiken Tragik und eine der wesentlichsten Bedingungen ihrer stilvollen Hoheit ist. Es ist eine der berühmtesten Stellen im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel, wenn Schiller am 4. April 1797 (Nr. 291) an Goethe schreibt, daß innerhalb der anschaulichsten individuellen Frische und Naturwahrheit die Charaktere der griechischen Tragödie doch zugleich mehr oder weniger idealische Masken seien; Odysseus im Ajax und Philoktet sei offenbar das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, Kreon im Oedipus und in der Antigone sei die kalte Königswürde. Tasso, die beiden Leonoren, Alfonso, Antonio, sie sind insgesammt mit feinster und anschaulichster Individualisirung gezeichnet und doch sind sie, ganz im besten Sinn der antiken Tragödie, immer zugleich

Typen eines Allgemeinen, in sich nothwendige und berechtigte Gattungscharaktere; ja es gehört zu ihrem eigensten Wesen, daß sie sich, ebenfalls ganz im Sinn der antiken Tragödie, gern in sinnvoll allgemeinen spruchreichen Redewendungen bewegen, welche das Einzelne und Besondere immer sogleich auf die Höhe des Reinmenschlichen und Ewiggiltigen heben. Dies ist es, was allen diesen Charakteren, obgleich sie innerhalb der modernsten Lebensverhältnisse stehen und von den modernsten Empfindungen und Leidenschaften bedingt und durchwühlt sind, etwas so groß Plastisches giebt. Dieses Geheimniß höchster Kunst hat Goethe in dieser Weise nie wieder erreicht. Er hat später diese Art typenhafter Gestaltung übertrieben und damit verflacht. Was im Tasso ideale stilisirte Natur ist, ist in der Natürlichen Tochter naturlose schematische Begriffsallgemeinheit.

Erst am 16. Februar 1807 wagte Goethe die Tassotragödie auf die Bühne zu bringen. Wolff spielte den Tasso, Becker den Antonio. Goethe war, wie er am 25. Februar an Knebel schreibt, über seine Erwartung befriedigt. Seitdem ist Tasso auf allen größeren deutschen Bühnen heimisch geworden. Die Wirkung ist eine vorwiegend lyrische; aber die Macht dieser Lyrik ist so gewaltig, daß, falls die fast verlorene Kunst, Verse zu sprechen, nur einigermaßen zu ihrem Recht kommt, die Aufführung des Tasso ebenso wie die Aufführung der Iphigenia immer ein weihevoller Festtag ist.

Die römischen Elegieen und die venetianischen Epigramme.

Am 10. Juni 1788, an einem schönen Mondscheinabend, war Goethe von seiner italienischen Reise in Weimar wieder eingetroffen. So schwer ihm der Abschied von Rom fiel, nie ist er schwankend gewesen, wo seine Heimath sei. Die Briefe an

Karl August und an Voigt geben lebendiges Zeugniß, mit welcher Liebe und Sorgfalt er sich auch von Rom aus an den liebgewonnenen amtlichen Dingen betheiligte. Es war seine aufrichtigste und tiefste Gesinnung, wenn er am 27. Mai 1787 an den Herzog schrieb: »Ich lege mein ganzes Schicksal zutraulich in Ihre Hände; ich habe ein so großes und schönes Stück Welt gesehen, und das Resultat ist, daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag.«

Die Stellung Goethe's nach seiner Rückkehr war die freiste und glücklichste. »Ich werde Ihnen mehr werden als ich oft bisher war«, hatte er in jenem Brief an den Herzog gesagt, »wenn Sie mich nur Das thun lassen, was Niemand als ich thun kann, und das Uebrige Anderen auftragen«. Und der Herzog war bereitwillig und in der ehrendsten Form auf diesen Wunsch eingegangen. Goethe war von allem Kleinwesen der Geschäfte entbunden. Er war fortan nur des Herzogs vertrauter Freund und Berather.

Voll innigen Glücksgefühls schreibt Goethe am 21. Juli 1788 an Jacobi: »Ich sitze in meinem Garten hinter der Rasenwand unter den Eschenzweigen und komme nach und nach zu mir selbst. Ich war in Italien sehr glücklich; es hat sich so Mancherlei in mir entwickelt, das nur zu lange stockte; Freude und Hoffnung ist wieder in mir lebendig geworden. Mein hiesiger Aufenthalt wird mir sehr nützlich sein, denn da ich ganz mir selbst wiedergegeben bin, so kann mein Gemüth, das die größten Gegenstände der Kunst und Natur fast zwei Jahre auf sich wirken ließ, nun wieder von innen heraus wirken, sich weiter kennen lernen und ausbilden.«

Und dieses Glücksgefühl wurde wesentlich erhöht und gesteigert durch das kurz darauf sich entspinnende Verhältniß zu Christiane Vulpius, das für sein ganzes Leben von den wichtigsten Folgen wurde.



Mögen die Splitterrichter mäkeln und schmähen! Freilich war es zunächst nur seine sinnenfrische Leichtlebigkeit gewesen, die ihn zu dem naiv heiteren, kleinen und zierlichen, braungelockten Mädchen geführt hatte, wie Egmont zu Clärchen; aber gewiß ist, daß er ihr bald die zärtlichste Neigung zuwendete, ja sie von Grund der Seele liebte. Besonders seine Briefe an Herder aus diesen Jahren bekunden in den mannichfachsten Ausdrücken die stille Innigkeit, mit welcher er sich an die Vielgescholtene geknüpft fühlte. Und diese Liebe erprobte sich als treu und unwandelbar, auch nachdem sich gar manche häusliche und gesellschaftliche Uebelstände und Mißverhältnisse herausgestellt hatten und nachdem die Anmuth und Jugendblüthe der Geliebten längst verblüht, ja entschieden unschönen Formen und Lebensgewohnheiten gewichen war. Das einst so holde Mädchen blieb ihm, wie Riemer in seinen Mittheilungen (Bd. 1, S. 356) treffend sich ausdrückt, die traute Lebensgefährtin, die in anspruchsloser Munterkeit ihm seine durch Unbilden des Lebens wie der Menschen getrübte Laune zu erheitern und durch Abnahme widerlicher Sorgen die völlige Hingebung an Wissenschaft und Kunst zu erleichtern wußte. Noch im Jahr 1813 dichtete Goethe die liebliche Parabel: »Ich ging im Walde, so für mich hin, und nichts zu suchen, das war mein Sinn. Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn, wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön. Ich wollt' es brechen, da sagt es fein: Soll ich zum Welken gebrochen sein? Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus, und pflanzt es wieder am hübschen Ort, nun zweigt es immer und blüht so fort.« Vom 6. Juni 1816, vom Todestag der Geliebten, sind die tiefrührenden Zeilen datirt:

„Du versuchst, o Sonne, vergebens
Durch die düsteren Wolken zu scheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Ist, ihren Verlust zu beweinen."

Wir werden in den ersten überströmenden Jubel dieses süßen Glücksgefühls aufs lebendigste eingeführt durch das reizend lebensvolle Gedicht »Morgenklagen«, das Goethe am 31. October 1788 an Jacobi schickte. Und demselben überströmenden Glücksgefühl entsprangen auch die römischen Elegieen.

Sie entstanden, wie wir jetzt aus den Briefen Goethe's an Herder und an seinen fürstlichen Freund Karl August wissen, in der Zeit vom Herbst 1788 bis zum Frühjahr 1790. Ursprünglich führten sie den Titel »Erotica Romana«.

Flache Engherzigkeit, welche überall nur den Maßstab des Katechismus kennt, hat in Sachen der Kunst nicht mitzusprechen. Wer weiß, was Poesie ist, zählt Goethe's römische Elegieen zum Schönheitsvollsten, was jemals in dieser Art geschaffen worden.

Ein unvergleichliches Idyllion heiter unbefangener Sinnenfreude. Mit vollem Recht spricht Schiller in einem seiner ersten Briefe an Goethe (Nr. 21) von der Zartheit der Empfindung, welche sich grade in diesem Gedicht offenbare. Es war ein überaus glücklicher Griff feinsten Kunstgefühls, daß der Dichter die Scenerie nach Rom verlegte. Auf dem festen Boden unmittelbarster Gegenwart und Wirklichkeit leben wir doch in einer Welt, in welcher die modernen Sittengesetze ihre Geltung verlieren. Es umgiebt uns noch lebendig und unzerstörbar ein Stück antik naiven Naturlebens, der südliche Himmel ruft zu unbesorgter Hingabe an die Lust des Augenblicks; als tief bedeutsamer Hintergrund die laut redenden Denkmale der Größe und Herrlichkeit des Alterthums. Der erregten Phantasie werden die alten heiteren Götter und das sinnenfrohe Dasein der alten Menschen wieder lebendig. Die ganze Stimmung, in der wir leben und weben, ist eine ausschließlich künstlerische. Der Dichter weiß, daß er und sein heiteres Mädchen, in deren Bild er absichtlich Züge griechischen Hetärenthums mischte, in ihrer süßen Geschäftigkeit nur die gelehrigen Schüler der Griechen



sind. Inmitten all der fröhlichen Lust bleibt doch immer die Würde und Freiheit eines unverdorbenen Gemüths; die Glückseligkeit des Genusses ist durchhaucht und durchgeistigt von dem Bewußtsein künstlerischen Kultus der Schönheit. Und mit der antikisirenden Stimmung steht die antikisirende Form im innigsten Einklang. Goethe selbst sagt einmal in seinen Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 117), im Ton und in der Versart von Byron's Don Juan müßten sich seine römischen Elegieen ganz verrucht ausnehmen. Das elegische Versmaß der Alten giebt die Idealität des hohen Stils. Und zwar um so reiner und voller, je meisterhafter es gehandhabt ist. Nicht nur, daß der Sinn fast jedes einzelnen Distichons ein in sich fest abgeschlossener ist, so daß der logische Rhythmus durch den strophischen unterstützt und verstärkt wird. Es ist zugleich eine der überraschendsten Erscheinungen, daß die Symmetrie des Strophenbaus, welche die einzelnen und einander entsprechenden Gedankenreihen meist auch in bestimmter und fein gegeneinander abgewogener Verszahl sich gegenüberstellt, wie sie die neuere Alterthumsforschung nach Maßgabe der alten Tragiker auch in den alten Elegikern nachgewiesen hat, auch in diesen römischen Elegieen Goethe's wiederkehrt; ungesucht und unbewußt, nur aus dem angeborenen Gefühl für künstlerische Harmonie hervorgegangen.

Properz, welchen Knebel soeben übersetzte, mag die erste Anregung der römischen Elegieen gegeben haben. Doch finden sich auch Anklänge an Tibull und Ovid.

Viele Motive und Situationen, oft sogar ganze Versreihen sind den römischen Elegikern entlehnt. Vgl. H. J. Heller in den Neuen Jahrbüchern für Philol. Zweite Abtheilung. 1863. S. 351 ff. Aber es ist die Entlehnung eines ächten selbstschöpferischen Künstlers. Mit Recht sagt A. W. Schlegel in seiner trefflichen Beurtheilung dieser Elegieen, daß, wenn die Schatten jener unsterblichen römischen Dichter der Liebe in ihr

Leben zurückkehrten, sie zwar über den Fremdling, der sich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen gesellt, erstaunen, aber ihm gern einen Kranz von der Myrthe zugestehen würden, die für ihn noch ebenso frisch grüne wie ehedem für sie. Es ist die Stellung, welche Rafael zu den alten Wandbildern hatte. Unwillkürlich denkt man an Rafael's Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche, an Rafael's Bilder im Badezimmer des Cardinal Bibiena.

Bald aber trat in diese heitere Lebensstimmung, welche in den römischen Elegieen so unvergänglichen Ausdruck gewann, ein schneidend schmerzlicher Mißton.

Goethe war nach Italien gegangen, hauptsächlich um sich von dem unnatürlichen und auf die Dauer undurchführbaren Verhältniß zu Frau von Stein zu befreien. Befreit und genesen kam er zurück und trug der alten Freundin offen und vertrauensvoll das herzlichste Wohlwollen entgegen. Frau von Stein aber konnte sich in diese neue Lage nicht finden. Ihre Bitterkeit wurde gereizte Eifersucht und gehässige Feindschaft, als Goethe seine Liebe einem Mädchen zuwendete, für das sie von ihrem Standpunkt aus nur das Gefühl tiefster Verachtung haben konnte. Man kann die Briefe, welche Goethe im Sommer 1789 an Frau von Stein schrieb, nicht ohne innigste Theilnahme lesen; Frau von Stein aber hatte nur Heftigkeit und Groll. Noch im Jahr 1794, nachdem Goethe aufs Neue ihr Zeichen seiner unveränderten Anhänglichkeit gegeben hatte, schrieb sie das erbärmliche Machwerk »Dido« (1867 veröffentlicht), in welchem sie unter dem Bild eines Hofdichters Ogon das Bild und Wesen Goethe's häßlich verzerrte und dabei sogar sich nicht scheute, Stellen aus seinen vertrautesten Briefen zu benützen. Die Briefe der Frau von Stein an ihren Sohn und an Charlotte Schiller sind nicht geeignet, das Urtheil günstiger zu stimmen. An Hetzereien und Reibereien in der kleinen Stadt und am kleinen Hofe fehlte es



nicht. Es war eine Zeit schwerer Prüfung für Goethe; noch nach Jahrzehnten konnte Goethe auf diese Zeit nicht ohne das bitterste Mißbehagen zurückblicken.

Goethe erlebte das Schwerste, was ein Mensch erleben kann; er mußte sich sagen, daß all' die tiefe Liebe, an die er die besten Jahre seines Lebens gesetzt hatte, ein Irrthum gewesen.

Dazu kam, daß die neue Auflage seiner Schriften nicht die erwartete Aufnahme fand. Er glaubte zu bemerken, daß Deutschland nichts mehr von ihm wisse noch wissen wolle. Und schon dröhnte der Donner der französischen Revolution sehr bedenklich herüber. Mußte der Dichter auch den meisten ihrer Forderungen innerlich Recht geben; dem gewaltsamen Ungestüm, der den Fortschritt ruhiger Entwicklung auf lange Zeit zurückzudrängen drohte, konnte er nicht folgen.

In dieser Verstimmung suchte er Trost und Zerstreuung in einer Reise nach Venedig. Es geschah unter dem Vorwand, die Herzogin-Mutter, welche eben aus Italien zurückkam, auf ihrer Rückreise zu begleiten. Er ging über Tirol und Verona; am 31. März 1790 traf er in Venedig ein. Er blieb bis Ende Mai. Es war eine arbeitsreiche Zeit. Am 4. Mai schreibt er an Frau Herder, er habe in diesem Monat so viel gesehen, gelesen, gedacht und gedichtet, wie sonst kaum in einem Jahr, wenn die Nähe der Freunde und des guten Liebchens ihn behaglich und vergnügt mache. Hauptsächlich beschäftigten ihn Studien über die venetianischen Maler und wichtige naturwissenschaftliche Forschungen und Entdeckungen.

Schon auf der Reise hatte er ein Büchlein Epigramme begonnen, die bald zu beträchtlicher Zahl wuchsen. Die meisten derselben wurden später in Schiller's Musenalmanach von 1796 veröffentlicht. Man sieht deutlich, wie jetzt auch Martial in Goethe's Studienkreis getreten war. Zum Theil sind es Klänge der lieblichsten und zartesten Art.

Tief ergreifend ist das schöne Epigramm auf Frau von Stein:

„Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als Alles,
Aber ich hab' sie nicht mehr; schweig und ertrag den Verlust."

Mit liebender Sehnsucht gedenkt er des geliebten Mädchens zu Hause, die ihm immer im Sinn liegt, obgleich »sein Körper auf Reisen ist.«

„Glänzen sah ich das Meer und blinken die liebliche Welle,
Frisch mit günstigem Wind zogen die Segel dahin.
Keine Sehnsucht fühlte mein Herz, es wendet mein Auge
Nach dem Schnee des Gebirgs rückwärts den schmachtenden Blick.
Welche Schätze liegen mir südwärts, doch einer im Norden
Zieht, ein großer Magnet, unwiderstehlich zurück."

Ebenso das tief empfundene Epigramm:

„Oftmals hab' ich geirrt, und habe mich wiedergefunden,
Aber glücklicher nie; nun ist dies Mädchen mein Glück!
Ist auch das ein Irrthum, so schont mich, ihr klügeren Götter,
Und benehmt mir ihn erst drüben am kalten Gestad."

Und wo ist jemals inniger das Glück der ersten Vaterfreude gesungen worden als in jenen anmuthigen Schlußgedichten, welche verkünden, daß die Hand der Venus die Geliebte berührte. »Alles schwillt nun; es paßt nirgends das neuste Gewand. Sei nur ruhig! es deutet die fallende Blüthe dem Gärtner, daß die liebliche Frucht schwellend im Herbste gedeiht« — »Widerfahre dir, was dir auch will, du wachsender Liebling, — Liebe bildete dich, werde dir Liebe zutheil!«

Allbekannt ist das herrliche Epigramm auf den fürstlichen Freund, der ihm August und Mäcen war, das zwar in Schiller's Musenalmanach fehlt, das aber, wie ein Brief Goethe's an Herder vom 15. April 1790 bezeugt, sicher aus dieser Zeit stammt. Und dieselbe glückliche Zufriedenheit liegt in den Versen:



„Oft erklärtet Ihr Euch als Freunde des Dichters, ihr Götter;
Gebt ihm auch, was er bedarf; mäßig ist es, doch viel.
Festlich freundliche Wohnung, dann leiblich zu essen, zu trinken
Gut; der Deutsche versteht sich auf den Nectar wie Ihr.
Dann geziemende Kleidung, und Freunde, vertraulich zu schwätzen,
Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen begehrt.
Diese fünf natürlichen Dinge verlang ich vor Allem.
Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geschichten vernehme,
Gebt mir ein reines Gefühl, was sie in Künsten gethan.
Wollt Ihr mir Ansehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächt'gen geben
Oder was sonst noch bequem unter den Menschen erscheint;
Gut, — schon dank ich Euch Götter! Ihr habt den glücklichsten Menschen
Ehestens fertig; denn Ihr gabt mir das Meiste ja schon!"

Trotzalledem ist der Eindruck der venetianischen Epigramme ein sehr getheilter. Die kleinen Distichen, welche das Leben und Treiben des venetianischen Volkslebens schildern, sind mit Ausnahme des lieblichen Epigramms von der Lacertennatur der italienischen Mädchen, unbegreiflich schwach, fast werthlos. Und in der schroffen Herbigkeit der satirischen Ausfälle gegen das Christenthum, gegen die französische Revolution, gegen die deutsche Sprache, gegen Newton und gegen die Newtonianer, ja gegen das ganze Menschengeschlecht, welchem der Vorwurf der erbärmlichsten Schuftigkeit zufällt, liegt ein tief krankhafter Zug, der in Goethe's sonst so milder und lebensfroher Natur nur aus den trüben Erfahrungen der letzten Vergangenheit zu erklären ist.

Wer den Tasso geschrieben hatte, wußte, daß der Gefahr grüblerischen Insichversinkens am wirksamsten vorgebeugt werde durch die Erfüllung mit einem großen Gegenstand.

Auch während seiner ersten italienischen Reise war inmitten seiner umfassenden Kunststudien und seiner großen dichterischen Schöpfungen unwandelbar in Goethe der Sinn für naturwissenschaftliche Dinge rege geblieben. Eine Reihe der wichtigsten Aufgaben, deren Lösung er auf der Spur war oder auf der Spur zu sein glaubte, harrte der endlichen Erledigung. Eben

hatte er in Venedig eine anatomische Entdeckung der epochemachendsten Art gemacht. Sehr natürlich also, daß jetzt naturwissenschaftliche Forschungen in ihm auf lange Zeit in den Vordergrund traten.

Kurz nach seiner Rückkehr aus Venedig, am 9. Juli 1790, schreibt Goethe an Knebel: »Mein Gemüth treibt mich mehr als jemals zur Naturwissenschaft, und mich wundert nur, daß in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über meinem Scheitel schweben bleibt.«

3.

Die ersten naturwissenschaftlichen Schriften.

Jener dunkle Unendlichkeitsdrang, welcher in Goethe's Jugend die Idee und Stimmung der Faustdichtung hervorgerufen hatte, ward im Mannesalter genialste Vielseitigkeit. »Willst Du ins Unendliche schreiten, geh im Endlichen nach allen Seiten.«

Wir wissen, wie in der denkwürdigen Wendung, welche um das Jahr 1780 in Goethe's Entwicklung eintrat, die schon auf der Universität warm gepflegten naturwissenschaftlichen Neigungen ihm den lebhaftesten Antheil abgewannen und sofort die herrlichsten Früchte trugen. Bald war Goethe's in allen Dingen schöpferischer Geist zu den folgereichsten Anschauungen und Entdeckungen gelangt, die zuerst zwar nur kühle, ja unfreundliche Begegnung fanden, sich nichtsdestoweniger aber als unbedingt bahnbrechend erwiesen haben. Bereits aus dem Jahr 1784 stammt die Abhandlung »Den Menschen wie den Thieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben«; eine Entdeckung, die darum von so großer Bedeutung und Tragweite war, weil durch sie die Grundbedingung aller vergleichenden Anatomie, die unabänderlich gleiche Gesetzmäßigkeit der organischen Bildung, die Folgerichtigkeit des osteologischen Typus in

allen Gestalten, zu klarster Einsicht und Anerkennung kam. Und ebenso war die Lehre vom Wesen der Pflanzenbildung, welche einige Jahre nachher unter dem Namen der Metamorphose der Pflanzen auf die wissenschaftliche Umgestaltung der Botanik den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß übte, bereits im Frühjahr 1786 in ihren Grundzügen abgeschlossen. Goethe selbst spricht die leitende einheitliche Idee, welche diesen verschiedenartigen Studien zu Grunde lag, treffend aus, wenn er am 10. Juli 1786 an Frau von Stein schreibt: »Es ist kein Traum, keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit welcher die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannichfaltige Leben hervorbringt. Hätte ich Zeit in dem kurzen Lebensraum, so getraute ich mich, dieses Gesetz auf alle Reiche der Natur auszudehnen.«

Von Goethe's Umgebung, die seiner Uebermacht willenlos folgte, konnte Schiller in einem Briefe an Körner vom 12. August 1787 ärgerlich sagen, daß sie »ein bis zur Affectation getriebenes Attachement an die Natur« zur Schau trage; man suche lieber Kräuter und treibe Mineralogie als daß man sich in philosophische Demonstrationen verfange. Aber in Bezug auf Goethe selbst setzt Schiller in einem späteren Briefe vom 1. November 1790 ergänzend hinzu, sein Geist wirke und forsche nach allen Richtungen und strebe sich ein Ganzes zu erbauen; und dies eben sei es, was ihn zum großen Mann mache.

Die italienische Reise war trotz der mächtigen Kunstanregungen, welche sie brachte, so wenig eine Unterbrechung der naturwissenschaftlichen Neigungen und Beschäftigungen Goethe's, daß sie vielmehr auch nach dieser Seite hin sehr bedeutend in seinen Bildungsgang eingriff. Die alten Ideen wurden liebevoll ausgestaltet, neue Ideen strömten hinzu, die sein Denken und Sinnen auf Gebiete wiesen, die bisher ganz außer seinem Kreise gelegen hatten. In Oberitalien, in Rom, in Palermo, suchte

er in der üppigen Pflanzenwelt dem Geheimniß der Pflanzenerzeugung näher zu kommen. Was er im Norden nur vermuthen konnte, fand er hier offenbar. In der Verschiedenheit erkannte er die ursprüngliche Gleichheit, im Wandelbaren das unwandelbar Typische; eine Forderung, die, wie Goethe sich in der von ihm selbst gegebenen Geschichte seines botanischen Studiums höchst bezeichnend ausdrückt (Bd. 36, S. 87), ihm damals freilich noch unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Sodann führten ihn seine künstlerischen Bemühungen, besonders seit dem Sommer 1787, mit leidenschaftlichstem Eifer zum Studium der menschlichen Gestalt; und es war sehr natürlich, daß dieses Studium, das durch Zeichnen und Modelliren sich aller einzelnen Theile zu bemächtigen rang, bei ihm nicht ein ausschließlich künstlerisches blieb, sondern sich sogleich mit seinen früheren physiognomischen und anatomischen Beschäftigungen und Ideen auf's lebendigste verknüpfte. Wenn Goethe in einem Briefe vom 23. August 1787 (Bd. 24, S. 87) bei dieser Gelegenheit rühmt, daß die Sorgfalt, mit der er in der comparirenden Anatomie zu Werke gegangen, ihn nunmehr in den Stand setze, in der Natur und in den Antiken Manches im Ganzen zu sehen, was den Künstlern im Einzelnen aufzusuchen schwer werde, und das sie, wenn sie es endlich erlangen, nur für sich besitzen und Anderen nicht mittheilen können, so kann (vgl. Bd. 36, S. 92. 93) kein Zweifel sein, daß auch hier die Erkenntniß des ewig Gesetzmäßigen, des wesenhaft Typischen gemeint ist, der Blick in die Werkstatt der schaffenden Natur, das Aufmerken auf das allgemeine einfache Princip, auf welche die mannichfaltigen besonderen Erscheinungen der unendlichen Schöpfungsfülle zurückzuführen sind. Und hier in Italien war es auch, wo sich zum ersten Mal die Forschungen und Grübeleien über Ursprung und Wirkung der Farbe unterdrückbar in seine Seele drängten. Je staunender der kunstsinnige

Reisende bemerkte, daß die Künstler in der Behandlung des Colorits mehr nur nach schwankenden Ueberlieferungen und Empfindungen, mehr nach gewissen technischen Kunstgriffen als nach klar erkannten und darum fest bindenden Grundsätzen verfuhren, und je vergeblicher er sich auch in der vorhandenen Kunstliteratur nach genügender Aushilfe umsah, um so lebhafter und spornender bildete sich in ihm die Ueberzeugung, daß man den Farben als physischen Erscheinungen erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle. Welche unermeßliche Welt der bedeutendsten Aufgaben; zumal für einen Geist, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, jedes entschiedene Aperçu wie eine inoculirte Krankheit betrachtete, die man nicht mehr loswerde, bis sie durchgekämpft sei.

Schon war die Abfassung der Abhandlung über die Metamorphose der Pflanze begonnen, schon hatte Goethe mit den Ueberlieferungen der Newton'schen Farbenlehre vollständig gebrochen, als er im Frühjahr 1790 die venetianische Reise antrat. Diese venetianische Reise, bei welcher man meist nur an die venetianischen Epigramme zu denken pflegt, brachte auch eine sehr wichtige naturwissenschaftliche Ausbeute. Am 4. Mai berichtet Goethe in einem Brief an Herder's Gattin (Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 121), daß er durch einen sonderbaren Zufall auf dem Judenkirchhof des Lido ein Stück Thierschädel gefunden, der ihn in der Erklärung der Thierbildung um einen großen Schritt weiter gefördert. Ein glücklich geborstener Schafschädel erhob ihm die Ansicht, der er nach Maßgabe seiner Ansichten über das Wesen der Pflanzenbildung bereits seit längerer Zeit auf der Spur war, daß die sämmtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entstanden seien, zu wissenschaftlicher Gewißheit. Eine Entdeckung, die bekanntlich auch Oken, völlig unabhängig von dem Vorgang Goethe's, im August 1806

auf einer Harzreise beim Ilsenstein an einem gebleichten Hirschschädel machte. Virchow in seiner trefflichen Schrift »Ueber Goethe als Naturforscher« sagt S. 103: »Die Wirbeltheorie des Schädels geht im Wesentlichen darauf hinaus, daß die knöcherne Kapsel, welche das Gehirn umschließt, nach demselben Grundtypus zusammengesetzt und aufgebaut ist wie die knöcherne Röhre, welche das Rückenmark umlagert, so daß jene Kapsel, der Schädel, eine höhere Entfaltung dieser Röhre, des Rückgrathes oder der Wirbelsäule darstellt, gleichwie das Gehirn selbst als eine höhere und vollkommenere Entfaltung des Rückenmarkes zu betrachten ist.«

Im Juli 1790 war die botanische Schrift vollendet. So wenig konnte man sich den Dichter als Botaniker denken, daß es nur mit Mühe gelang, einen Verleger zu finden. Sie erschien bei C. W. Ettinger in Gotha unter dem Titel: »Versuch, die Metamorphose der Pflanze zu erklären, 3 Bl. und 86 S. in gr. 8.« Unmittelbar an diesen Versuch sollte sich, wie aus dem Briefwechsel mit Knebel hervorgeht, ein in gleichem Sinn gehaltener Versuch über die Gestalt der Thiere anschließen; es galt, die allgemeinen Gesetze, nach welchen lebendige Wesen sich organisiren, zu erforschen und darzustellen. Im Januar 1791 wurde dieser Versuch begonnen. Doch wurde er bald zurückgelegt, wahrscheinlich weil der Verfasser fühlte, daß die Akten noch nicht genügend spruchreif seien. In den Jahren 1791 und 1792 erschienen das erste und zweite Stück der »Beiträge zur Optik«, die Anfänge der Farbenlehre. Im Januar 1795 entstand, auf das Drängen Alexander's von Humboldt, der »Erste Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie«, an welchen sich 1796 die »Vorträge über die drei ersten Kapitel dieses Entwurfs« anschlossen. Die Theorie von der Metamorphose der Pflanzen wurde zur Theorie von der Metamorphose der Thiere fortgebildet.



Alle wesentlichen naturwissenschaftlichen Ideen Goethe's sind bereits in diesen ersten Schriften ausgesprochen. Was die Arbeiten der späteren Jahre hinzufügten, war nur weitere Ausgestaltung.

Es muß der Geschichte der betreffenden Fachwissenschaften überlassen bleiben, die Stellung und Bedeutung, welche Goethe für sie gewonnen hat, näher zu schildern. Eine umfängliche Literatur ist vorhanden; nicht blos in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich.

Nach dem heutigen Stand der Wissenschaft hat sich das Urtheil allgemein dahin festgestellt, daß Goethe's Verdienste um die organischen Naturwissenschaften sehr tiefgreifende und bedeutende sind, daß dagegen der Einspruch der Physiker gegen die Voraussetzungen und Ergebnisse der Goethe'schen Farbenlehre ein durchaus berechtigter ist.

Beginnt die eigentliche Wissenschaft erst dort, wo es gelingt, in der unzusammenhängenden Masse Gesetzmäßigkeit, in den bunten und zerstückelten Einzelthatsachen ein bindendes Allgemeinsames nachzuweisen, so gebührt Goethe der unvergleichliche Ruhm, die leitenden Ideen, zu denen der Entwicklungsgang der organischen Naturwissenschaften hindrängte und durch welche ihre gegenwärtige Gestalt bestimmt wird, zuerst vorausgeschaut und zum Theil selbst wissenschaftlich durchgeführt zu haben. Erst von Goethe ist die Wissenschaft der Morphologie begründet worden.

Hören wir, wie H. Helmholtz in seinem sachkundigen Aufsatz »Ueber Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten« (Populäre wissenschaftliche Vorträge, 1865. S. 34) diese Seite der Goethe'schen Thätigkeit kurz und treffend zusammengefaßt hat. Während die Bestrebungen der Zeitgenossen in der unendlichen Fülle noch meist ohne Leitfaden umherirrten oder noch so von der Mühe des trockenen Einregistrirens in Anspruch genommen waren, daß sie an weitere Aussichten kaum zu denken wagten, war es Goethe

vorbehalten, zwei bedeutende Gedanken von ungemeiner Fruchtbarkeit in die Wissenschaft hineinzuwerfen. Der erste Gedanke war die Idee, daß die Verschiedenheiten in dem anatomischen Bau der verschiedenen Thiere aufzufassen seien als Abänderungen eines gemeinsamen Bauplans oder Typus, bedingt durch die Verschiedenheit der Lebensweise, der Wohnorte und der Nahrungsmittel. Hatte Goethe in der Abhandlung über den Zwischenkiefer gezeigt, daß die Aehnlichkeit des Baues der Anlage nach auch in einem solchen Fall bestehe, wo diese Aehnlichkeit den Anforderungen des vollendeten menschlichen Baues offenbar nicht entspricht und diesen deshalb nachträglich durch Verwachsung der getrennt entstandenen Theile angepaßt werden muß, so führte die Einleitung in die vergleichende Anatomie die Allgemeingiltigkeit dieser neugewonnenen Anschauung weiter aus und lehrte mit der größten Entschiedenheit und Klarheit, daß alle Unterschiede im Bau der Thierarten nur Veränderungen des einen Grundtypus seien, durch Verschmelzung, Umformung, Vergrößerung, Verkleinerung oder gänzliche Beseitigung einzelner Theile hervorgebracht. Die Nachfolger haben ein reicheres Material zusammengehäuft und das blos im Allgemeinen Angedeutete in das Einzelne verfolgt; aber nicht nur, daß diese Idee auch heut noch die leitende Idee der vergleichenden Anatomie ist, sie ist später auch nirgends besser und klarer als von Goethe selbst ausgesprochen. Die wichtigste Modification ist nur, daß man den gemeinsamen Typus nicht mehr für das ganze Thierreich zu Grunde legt, sondern nach Cuvier mindestens vier thierische Typen oder Grundgestalten annimmt. Die zweite leitende Idee, welche Goethe in die organische Naturwissenschaft einführte, sprach eine ähnliche Analogie zwischen den verschiedenen Theilen eines und desselben organischen Wesens aus, wie jene erste zwischen den entsprechenden Theilen verschiedener Arten. Die meisten Organismen zeigen eine vielfältige Wiederholung einzelner Theile.

Am auffallendsten die Pflanzen. Indem Goethe, wie er erzählt, zuerst bei einer Fächerpalme in Padua darauf aufmerksam wurde, wie mannichfache Uebergänge zwischen den verschiedensten Formen die nacheinander sich entwickelnden Stengelblätter einer Pflanze zeigen können, wie statt der ersten einfachsten Wurzelblättchen sich immer mehr und mehr getheilte bis zu den zusammengesetztesten Fiederblättern entwickeln, gelang es ihm, später auch die Uebergänge zwischen den Blättern des Stengels und denen des Kelchs und der Blüthe, zwischen diesen und den Staubfäden, Nectarien und Samengebilden zu finden und so zur Lehre von der Metamorphose der Pflanzen zu gelangen. Wie die vordere Extremität der Wirbelthiere sich bald zum Arm beim Menschen und Affen, bald zur Pfote mit Nägeln, bald zum Vorderfuß mit Hufen, bald zur Flosse, bald zum Flügel entwickelt und immer eine ähnliche Gliederung, Stellung und Verbindung mit dem Rumpfe behält, so erscheint das Blatt bald als Keimblatt, Stengelblatt, Kelchblatt, Blüthenblatt, Staubfaden, Honiggefäß, Pistill, Samenhülle u. s. w., immer mit einer gewissen Aehnlichkeit der Entstehung und Zusammensetzung, und unter ungewöhnlichen Umständen auch bereit, aus der einen Form in die andere überzugehen, wie z. B. Jeder, der reich gefüllte Rosen aufmerksam betrachtet, die theils halb theils ganz in Blüthenblätter verwandelten Staubfäden erkennen wird. Diese Anschauungsweise Goethe's ist gegenwärtig in die Wissenschaft vollständig eingebürgert, wenn auch über einzelne Deutungen noch gestritten wird. Unter den Thieren ist die Zusammensetzung aus ähnlichen Theilen sehr auffallend in der großen Abtheilung der Geringelten, z. B. Insecten, Ringelwürmer. Die Insectenlarve, die Raupe eines Schmetterlings besteht aus einer Anzahl ganz gleicher Körperabtheilungen, der Leibesringel; nur die erste und letzte zeigen geringe Abweichungen. Bei ihrer Verwandlung zum vollkommenen Insecte bewährt sich sehr leicht und deutlich

die Anschauungsweise, welche Goethe in der Metamorphose der Pflanzen aufgefaßt hatte, die Entwicklung des ursprünglich Gleichartigen zu anscheinend sehr verschiedenen Formen. Die Ringel des Hinterleibes behalten ihre ursprüngliche einfache Form, die des Bruststücks ziehen sich stark zusammen, entwickeln Füße und Flügel, die des Kopfes entwickeln Kinnladen und Fühlhörner, so daß an vollkommenen Insecten die ursprünglichen Ringel nur noch am Hintertheil zu erkennen sind. Auch in den Wirbelthieren ist eine Wiederholung gleichartiger Theile in der Wirbelsäule angedeutet. Aber es gehörte ein geistreicher Blick dazu, um im Schädel der Säugethiere die ausgeweiteten und umgeformten Wirbelringe wiederzuerkennen, während bei Amphibien und Fischen die Aehnlichkeit leicht erkennbar ist. Ueber die Zahl und die Zusammensetzung der einzelnen Schädelwirbel wird noch viel gestritten, aber der Grundgedanke hat sich erhalten und ist durchaus unantastbar.

Goethe wußte wohl, warum er in seinen letzten Lebenstagen den Streit zwischen Geoffroy St. Hilaire und Cuvier mit so lebhaftem Antheil verfolgte. Die Sache St. Hilaire's war die seine. Der berühmte Verfasser der Philosophie anatomique war, wenn nicht sein Schüler, so doch sein Bundesgenosse.

In den Beiträgen zur Optik von 1791 und 1792 sucht Goethe nur die vermeintlichen Irrgänge der geltenden Lehre Newton's nachzuweisen. Er wollte erst für seinen Neubau Aufmerksamkeit erregen und Fühlung gewinnen, er wollte die Theorie nicht eher vortragen, als bis sie Jeder selbst aus den Versuchen nehmen könne und müsse. Doch hatte sich die Anschauungsweise Goethe's, wie sie zwanzig Jahre später von ihm in der »Farbenlehre« vorgetragen wurde, schon damals bereits völlig festgestellt.

Es ist ein dämonisches Wort, wenn Goethe in der Ge-

schichte der Farbenlehre (Bd. 39, S. 440) einmal die schmerzliche Bemerkung ausspricht, daß die falschen Tendenzen den Menschen öfter mit größerer Leidenschaft entzünden als die wahrhaften, und daß er Demjenigen weit eifriger nachstrebt, was ihm mißlingen muß, als was ihm gelingen könnte. Man weiß, mit welcher verbitterten Zähigkeit Goethe sein ganzes Leben hindurch grade an diesem verfänglichsten Theil seiner Thätigkeit festgehalten hat. Die Wissenschaft hat über Goethe's Farbenlehre einstimmig und unabänderlich den Stab gebrochen. Allein so dilettantisch unzulänglich Goethe in der eigentlichen Hauptfrage von den Ursachen der prismatischen Farben bleibt, seine Darstellung der physiologischen und künstlerischen Seite der Farbenwirkung ist ein Höchstes genialster Gedankentiefe und feinster Empfindung. Goethe ist immer der unerreichbare Meister, wo er der Natur ihre Geheimnisse nicht mit Hebeln und mit Schrauben abzuzwingen braucht, sondern in der unmittelbaren Wahrheit des sinnlichen Eindrucks festen Fuß hat. Daher kommt es, daß Goethe auch nach dieser Seite hin auf die Physiologie die fruchtbarste Einwirkung übte; Johannes Müller, der große Physiologe, bezeugt dankbar, daß, so wenig er sich zu den physikalischen Grundlagen der Goethe'schen Farbenlehre bekennen mochte, er doch grade von ihr die bedeutendste Anregung zu seinen epochemachenden Untersuchungen über das Sehen empfing. Und daher kommt es auch, daß im Gegensatz zu den Physikern die Maler, insoweit sie überhaupt von solchen Dingen Kenntniß nehmen, die wärmsten Parteigänger der Goethe'schen Farbenlehre sind.

Angesichts so großartiger Leistungen sollte man sich endlich einmal bescheiden, einen Genius wie Goethe willkürlich meistern zu wollen und seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen als eitel Zeitverlust und unnütze Kraftzersplitterung zu beklagen. Ist es doch die tiefste Eigenthümlichkeit Goethe's und der eigenste Grund

seiner Größe, daß seine Thätigkeit niemals durch äußere Rücksicht, sondern immer und überall nur durch sein innerlichstes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfniß bedingt und bestimmt wurde. »Der lebhafte Mensch«, sagt Goethe einmal stolz und treffend, »fühlt sich um sein selbst willen und nicht für's Publicum da.«

Und Goethe war so aus dem Großen und Ganzen geschnitten, daß alle verschiedenen Zweige seines vielverzweigten Geisteslebens einander auf's engste berührten und in innigster Einheit und Wechselwirkung standen. Wie Goethe seine schöpferische Bedeutung in der Naturwissenschaft hauptsächlich nur dadurch erlangte, daß er die Natur als Künstler betrachtete, d. h. daß sein Denken nach einem bekannten, von Goethe selbst freudig begrüßten Ausdruck ein anschauend gegenständliches, oder, wie man auch treffend gesagt hat, ein Denken voll plastischer Imagination war, das die in der tausendfältigen Mischung und in dem bunten Gewühl der Einzelgestalten verborgene Harmonie zu entdecken, das geheimnißvoll gesetzmäßige Walten der schaffenden Idee sinnig nachzuempfinden und nachzuerfinden vermochte, so wirkte diese lebendige Anschauung und Erkenntniß von der strengsten Gesetzlichkeit innerhalb der individuellsten und scheinbar ungebundensten Naturgestaltung nun auch wieder auf die Einfachheit und Großheit seines künstlerischen Stils, ja auf die Hoheit und Maßbeschränkung seiner sittlichen Bildung und Gesinnung belebend und fruchtbringend.

„Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
Vorzug und Mangel, erfreue Dich hoch. Die heilige Muse
Bringt harmonisch ihn Dir, mit sanftem Zwange belehrend.
Keinen höheren Begriff erringt der sittliche Denker,
Keinen der thätige Mann, der dichtende Künstler; der Herrscher,
Der verdient es zu sein, erfreut nur durch ihn sich der Krone.
Freue Dich, höchstes Geschöpf der Natur, Du fühlest Dich fähig,

Ihr den höchsten Gedanken, zu dem sie schaffend sich aufschwang,
Nachzudenken. Hier stehe nun still und wende die Blicke
Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muse,
Daß Du schauest, nicht schwärmst, die liebliche volle Gewißheit."

4.

Wilhelm Meister's Lehrjahre.

Die Erregung, welche die ersten Eindrücke der französischen Revolution in Goethe hervorriefen, war weder eine so andauernde noch eine so tiefe wie man gewöhnlich annimmt und wie sich Goethe in trügerischer Rückerinnerung später gern selbst überredete.

Wohl lebte Goethe jetzt eine Zeitlang mehr in naturwissenschaftlichen als in dichterischen Bestrebungen. Allein wir wissen, aus welchen tief innerlichen Bedürfnissen und Bildungsanliegen ihm diese erwachsen waren. Wohl ließ sich Goethe jetzt in Stunden überwallender Verstimmung zu einzelnen Dichtungen hinreißen, von welchen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünschen möchte, er hätte sie lieber nicht geschrieben. Der Großcophta, der Bürgergeneral, die Aufgeregten, sind politische Tendenzdichtungen der peinlichsten Art; der nach dem Vorbild von Gulliver's Reisen entworfene Roman »Die Reise der Söhne Megaprazon's«, in welchem der Dichter eine freiere und weitere Umschau zu gewinnen sucht, verfällt in trübe Allegorik und Phantastik. Allein unmittelbar neben diesen Grämlichkeiten steht der köstliche Humor des Reineke Fuchs, dessen packender Kraft sich Niemand entziehen kann, obgleich Goethe in seinem Alter wunderlicherweise behauptete, er habe in diesem ungeheu-

chelten Hof- und Regentenspiegel die ganze Welt für nichtswürdig erklären wollen.

Fast alle Besten der Zeitgenossen, auch Solche, die anfangs dem großen Ereigniß als einer neuen Morgenröthe zugejauchzt hatten, bebten erschreckt zurück, als alle die wüste Leidenschaftlichkeit und Pöbelherrschaft, die mit solcher gewaltsamen Umwälzung unausbleiblich verknüpft ist, entsetzlich zu Tage trat. Selbst Schiller, dessen Jugenddichtung doch so durchaus revolutionär ist, daß er von den französischen Revolutionären sogar zum französischen Ehrenbürger ernannt wurde, stellte sich unter die zornigsten Gegner der Revolution. Aufgewachsen in den Anschauungen und Gewöhnungen der stillen Reform des sogenannten aufgeklärten Despotismus war dieses Geschlecht noch ohne die von uns Nachgeborenen schwer erkaufte Erkenntniß, daß es um die politische Freiheit eine mißliche Sache sei, wenn sie nur von der Zufälligkeit und Willkür eines souveränen Einzelwillens abhänge und nicht durch die verfassungsmäßig lebendige Betheiligung des Volks ihre Grundlage und Bürgschaft in sich selbst habe. Wie also erst Goethe? Er, der seiner innersten Natur nach ein Fanatiker der Ruhe war, oder, wie er sich selbst auszudrücken pflegte, ein Kind des Friedens, das für und für mit der ganzen Welt in Frieden leben, ein Hüter reinlichen und geordneten Daseins, der lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen wollte. Aber in Goethe's Stellung zur französischen Revolution ist wohl zu beachten, daß sein Widerstand nicht der Widerstand eines verrotteten Legitimisten ist. An den aristokratischen Sündern war ihm ebenso wenig gelegen als an den demokratischen. Er haßte die Wege der Revolution; aber insofern es sich in der Revolution um Abschaffung der alten Feudalreste, um Hebung und Befreiung der niederen und mittleren Volksklassen handelte, theilte er ihre Ziele. Er fühlte sich durch die wilden Gewaltthätig-



keiten und Ueberstürzungen gequält und belästigt; aber es ist irrig, wenn man ihm vorwirft, daß er darüber den geschichtlichen Blick verloren. Nie ist Größeres über die französische Revolution gesagt worden als jenes epigrammatische Wort, das Goethe nach dem verunglückten Champagnefeldzug seinen Gefährten zurief: »Von hier und von heut geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und Ihr könnt sagen, Ihr seid dabei gewesen.«

Goethe erzählt in der anmuthigen Schilderung der Campagne von 1792, daß inzwischen seine Studien an der Farbenlehre ruhig ihren Gang gingen, ohne sich durch die Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen. Ja, die Thätigkeit Goethe's stockte nicht nur nicht während der Revolutionszeit, sondern wurde sogar eine gesteigerte. Je verworrener und trubelvoller ihn die Außenwelt umwogte, um so tiefer und inniger verschloß er sich in den stillen Bereich seines inneren Bildungslebens.

Es wird selten genügend beachtet, daß auch die Wiederaufnahme seines großen Romans von den Lehrjahren Wilhelm Meister's in die Revolutionsjahre fällt, obgleich genau bekannt ist, daß der Verkauf an den Verleger und der Beginn des Drucks im Frühjahr 1794 erfolgte.

Als die tolle Schreckensherrschaft in Frankreich am zügellosesten wüthete, schrieb Goethe an den Lehrjahren Wilhelm Meister's und Schiller an den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Und beide Dichter begegneten sich, von einander unabhängig, in der gemeinsamen Anschauung, vorerst müsse der gute und schöne Mensch erstehen, bevor der gute und schöne Staat erstehen könne.

Keiner Dichtung Goethe's gehört eine eingehendere Betrachtung als Wilhelm Meister's Lehrjahren. Sie ist Goethe's eigenthümlichste, fast möchte man sagen, persönlichste Dichtung.

Volle zwanzig Jahre hat sich Goethe mit dieser Dichtung getragen und seine geheimste Bildungsgeschichte in sie niedergelegt. Der Dichter selbst nennt den Helden sein dichterisches Ebenbild. Erst im Wilhelm Meister findet das große Thema, das durch die ganze deutsche Sturm- und Drangperiode hindurchgeht und das im Werther und Faust und Tasso in den verschiedenartigsten Wendungen und mit den verschiedenartigsten Lösungen immer und immer aufs neue erklingt, der Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit, seinen letzten versöhnenden Abschluß.

Hier vor Allem ist es daher von Wichtigkeit, einen Blick auf die Entstehung und den Fortgang dieser Dichtung zu werfen.

Die erste Idee zu Wilhelm Meister's Lehrjahren reicht bis in die erste Weimarer Zeit zurück. Wenn Goethe in den Annalen von den Jahren 1776—80 berichtet, Wilhelm Meister werde man in dieser Epoche auch schon gewahr, obwohl nur erst in den ersten Ansätzen oder, wie Goethe sich ausdrückt, kotykedonenartig, so ist dies mit seinen Tagebüchern und mit den gleichzeitigen Briefen Goethe's an Merck und an Frau von Stein durchaus übereinstimmend. Das erste Buch wurde im Sommer 1777 begonnen und im Sommer 1778 beendet. Dann aber trat eine überraschend lange Pause ein. In das Jahr 1782 fällt die Ausführung des zweiten und dritten Buchs; in das Jahr 1783 und 1784 die Ausführung des vierten und fünften. Am 11. November 1785 war das sechste Buch abgeschlossen. Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, daß diese Eintheilung der Bücher nicht die jetzt vorliegende ist. Die spätere Umarbeitung, welche Vieles ausmerzte und, um Goethe's eigenes Wort zu gebrauchen, Alles schärfer und fühlbarer aneinanderrückte, verkürzte den anfangs auf zwölf Bücher angelegten Roman auf acht. Jene sechs Bücher sind in der jetzigen Gestalt die ersten vier Bücher, der erste Theil.



Offenbar war in dieser ursprünglichen Fassung dem Theater um noch viel breiterer Raum eingeräumt als jetzt. Am 5. August 1778 schreibt Goethe an Merck, dieser möge ihm weder mittelbar noch unmittelbar in das theatralische Gehege kommen, da er selbst in einem Roman, von dessen erstem Buch Merck bereits den Anfang gesehen, das ganze Theaterwesen vorzutragen gewillt sei. Und als Schiller in einem Briefe vom 15. Juni 1795 das Bedenken aussprach, daß es zuweilen aussehe, als sei der Roman eigens für den Schauspieler geschrieben, da er doch nur von dem Schauspieler schreibe, antwortete Goethe, diese Ungehörigkeiten seien leider nicht ganz beseitigte Reste der früheren Behandlung. Trotzdem war es niemals blos auf einen sogenannten Kunstroman abgesehen; selbst wenn sicher wäre, was R. Köpke im Leben Tieck's (Bd. 1, S. 329) nach Mittheilungen von Goethe's Mutter berichtet, daß ursprünglich eine Heirath Wilhelm's und Mariannens den Abschluß bilden sollte. Die Briefe an Frau von Stein bezeugen, wie auch die Schilderung der vornehmen Gesellschaftszustände in ihren Vorzügen und Schwächen sogleich von Anbeginn als ein sehr wesentlicher Bestandtheil gedacht war.

Die große und weite Grundidee des Romans liegt bereits in der Tagebuchbemerkung vom Februar 1778: »Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung«.

Und diese Grundidee kam zum festen Abschluß in jenem Plan, welchen Goethe, laut eines Briefes an Frau von Stein, am 8. December 1785 für die letzten Bücher entwarf. Es ist dieselbe reine und hohe Menschheitsidee, deren dichterische Verherrlichung den Dichter 1785 auch in dem Lehrgedicht der Geheimnisse beschäftigte.

Auch in Italien hatte Goethe den Roman nicht aus den Augen verloren. Nicht nur, daß er denselben mehrfach in seinem

italienischen Reisebuch erwähnt; am 10. Februar 1787 schreibt er an den Herzog (Bd. 1, S. 71) ausdrücklich, Wilhelm Meister sei am Schluß seiner Lehrlingsschaft etwa im Alter von vierzig Jahren zu denken; also müsse der Roman auch beendigt sein, bevor er selbst dieses Alter überschritten habe. Nichtsdestoweniger hatten sich nach Goethe's Rückkehr andere Stimmungen und Arbeiten störend vorgedrängt. Und ist es auch nach Goethe's eigenem Bericht (Annalen 1796. Bd. 27, S. 57) unzweifelhaft, daß er kurz nach der Vollendung des Tasso aufs neue Ernst machte, diese frühe Conception weiterzubilden, zurechtzustellen und nach und nach dem Druck zu übergeben, so scheint zuerst diese Wiederaufnahme doch nur langsam von Statten gegangen zu sein. Es war eine Art von Selbstzwang, als der Dichter im Anfang des Jahres 1794 den Entschluß faßte, den Abdruck des ersten Theils endlich beginnen zu lassen. Der Entschluß war gewagt, zumal solches Arbeiten nach äußerer Nöthigung ganz außer Goethe's Natur lag. Aber es gelang auf's Beste. Es war der erste Segen, der ihm aus der eben aufblühenden Freundschaft mit Schiller erwuchs, daß dessen warme und thätige Theilnahme ihn zu rastloser Fortsetzung spornte. War Schiller früher nicht frei von selbstsüchtigem Groll gegen Goethe gewesen, so hat er durch seine herrlichen Briefe über Wilhelm Meister, in welchen er Goethe's Sache so ganz zu seiner eigenen Sache machte, diese Schuld herrlich gesühnt. Am 26. Juni 1796 war das letzte Buch vollendet; freilich nur erst vorläufig und erneuter Durchsicht bedürftig. Schiller sendete die eingehendsten Bemerkungen, die Goethe dankbar und geschickt benutzte. Endlich am 16. August konnte Goethe seinem großen Freunde den Schluß melden. Am 19. October war das gedruckte Exemplar in Schiller's Händen.

Goethe (Bd. 27, S. 57) nennt Wilhelm Meister's Lehrjahre eine der incalculabelsten Productionen, man möge sie im



Ganzen oder in ihren Theilen betrachten; ja um sie zu beurtheilen, fehle ihm selbst beinah der Maßstab.

Unzweifelhaft aber ist die Grundidee voll und klar zu dichterischem Ausdruck gekommen.

Wilhelm Meister's Lehrjahre sind eine Odyssee der Bildung; eine abenteuerliche Irrfahrt durch die mannichfachsten und gefährlichsten Klippen, aber eine Irrfahrt mit glücklicher Heimkehr.

Bei seinem ersten Eintritt kann Wilhelm seine Verwandtschaft mit Werther nicht verleugnen. Wir stehen noch durchaus in den Wirren und Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Wilhelm, der, wie Goethe in einem Briefe an Schiller scherzt, eigentlich Wilhelm Schüler heißen sollte und nur durch Zufall den Namen Meister erwischt hat, ist nicht so empfindsam und so eigenlaunig phantastisch wie Werther, aber überschwenglich ist er auch. Er lebt nur in träumerischen Idealen und hat in seinem Innern keine Handhabe für die sittliche Selbstbeschränkung, die für den Menschen unverbrüchliche Pflicht und Nothwendigkeit ist. Es ist der leitende Gedanke des Romans, das reine und wahre Ideal dieser Selbstbeschränkung aus dem dunkel strebenden Bildungsdrang des Helden herauszubilden. Im Werther und im ersten Theil des Faust der Idealismus bis zur Einseitigkeit sich selbst zerstörender Phantastik, im Tasso der Sieg des Realismus bis zu verletzender Härte; im Wilhelm Meister die Erkenntniß und Verwirklichung des harmonisch in sich befriedigten Gleichgewichts. Wilhelm Meister's Lehrjahre sind, nach Schiller's unübertrefflichem Ausdruck, die Bildungsgeschichte eines Menschen, der von einem leeren unbestimmten Ideal in ein bestimmtes werkthätiges Leben tritt, ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen.

Es heißt sich die innersten Bedingungen der Komposition zum Bewußtsein bringen, wenn man genau verfolgt, in

welche Lebenskreise Wilhelm zu diesem Behuf geführt wird und in welchem folgerichtigen und feinberechneten Stufengang diese verschiedenen Lebenskreise einander ablösen.

Das erste Buch enthält die Exposition. Man könnte es das Buch der Ueberschwenglichkeit nennen. Schon als Knabe hatte Wilhelm seine glücklichsten Stunden nur in der selbstgeschaffenen Welt seiner Puppenkomödie verträumt, und dieser idealistische Hang war mit den zunehmenden Jahren nur immer stärker geworden. Alle Ermahnungen blieben fruchtlos. Der Jüngling mag sich nicht einengen in den engen Kreis des kaufmännischen Geschäftslebens, für das ihn sein Vater bestimmt hat; er will überhaupt von der Philisterei beschränkter Häuslichkeit nichts wissen. Er schweift unstet hin und her; sein Ideal winkt ihm nur in Poesie und Schauspiel. Dieses genialisirende Leben findet seine Befriedigung in der Liebe zu Marianne. Sie ist Schauspielerin. Er glaubt den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch diese Liebe die Hand reichte, sich aus dem stockenden schleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. Aber schon naht sich ihm mitten im ersten Vollgefühl seines jungen Glücks die erste Enttäuschung. Von Werner, seinem Jugendfreund, wird ihm ein glänzendes Bild von der Poesie des Handels entfaltet. Und auf einer Reise lernt er Melina kennen, einen Schauspieler, der die prosaische Noth des vagabundirenden Schauspielerlebens in den herbsten Farben schildert, und der froh ist, wenn er seinen Unterhalt in einer kärglichen Schreiberstelle findet. Wie lernt hier Wilhelm das Leben von einer so ganz anderen Seite kennen als er sich bisher in seiner Traumwelt gedacht hatte! Und zuletzt sieht er sich auch von der Geliebten treulos hintergangen; eine ernste Mahnung, wie das von der Weltsitte emancipirte Leben die rächende Nemesis in sich selbst trägt. Geheimnißvoll ragt bereits die räthselhafte Gestalt des Fremden

herein. Es bezeichnet den Grund und den Schluß aller Verwicklungen, die unserem Helden noch bevorstehen, wenn der Geheimnißvolle bedeutsam ihm zuruft: »Ich kann mich nur über denjenigen Menschen freuen, der weiß, was ihm und Anderen nütze ist und seine Willkür zu beschränken arbeitet. Jeder hat sein eigen Glück unter den Händen, wie der Künstler eine rohe Materie, die er zu einer Gestalt umbilden will. Aber es ist mit dieser Kunst wie mit allen Künsten; nur die Fähigkeit wird uns angeboren, sie will gelernt und sorgfältig ausgeübt sein.«

Ist das phantastisch Ueberschwengliche, das einseitig Innerliche, die Feindschaft gegen alle feste und bestimmt begrenzte Wirklichkeit, das Grundübel, an welchem Wilhelm's Natur krankt, so gilt es, diese gleißende Phantastik in ihrer inneren Hohlheit und Unzulänglichkeit bloßzulegen. Und zwar in ihren verschiedenen Formen und Spiegelungen. Dies ist die treibende Idee der Handlung vom zweiten bis zum sechsten Buch.

Am ungebundensten tritt diese von aller festen Lebensordnung losgelöste Phantastik im zweiten Buch auf. Es ist die Romantik des poetischen Vagabundenthums.

Wilhelm's Dasein war in der Wurzel getroffen. Er pfercht sich in das gleichgültige Einerlei des täglichen Geschäftslebens ein; aber ohne Trost und ohne Freude. Es ist nur die dumpfe Entsagung der Verzweiflung, die traurige Weisheit der Noth. Soll er dereinst mit Freudigkeit in das thätige Leben treten, so muß er sich erst mit seiner bildungsbedürftigen idealen Seite abfinden. Er wird auf eine Geschäftsreise entsendet. Er wird sogleich diesem nächsten Zweck ungetreu, sobald er auf seiner Reise mit Schauspielern zusammentrifft. Nach wie vor lebt die Schauspielkunst als das höchste, als das einzig freie und ideale Leben in seiner Seele. Wer wäre nicht hingerissen und entzückt von der dichterischen Fülle und Lieblichkeit der Schilderungen, in welchen uns zum ersten Mal Laertes und Philine

und der leichtfertige blonde Knabe Friedrich erscheinen; wer wäre nicht auf's tiefste ergriffen von der tief tragischen Kraft und Gewalt, mit welcher sogleich bei dem ersten Eintreten Mignon's und des Harfners die spannende Ahnung erweckt wird, daß diese wundersamen Gestalten weit über alles gewöhnliche Menschenschicksal hinausragen! Und doch kann über Sinn und Absicht des Dichters kein Zweifel sein. Dieses Absehen von den Gesetzen und Bedingungen des wirklichen Lebens, scheinbar noch so ideal, ist immer gefahrvoll und krankhaft. Philine und Friedrich, von der Natur so liebenswürdig angelegt, vergeuden sich in liederlicher Frivolität; Laertes zeigt, wie selbst ein tüchtiges Naturell, immer nur an die Scheinidealität eines von der Welt ausgeschlossenen Kreises gebunden, zuletzt malcontent wird und zum Philister herabsinkt; Mignon und der Harfner, das ahnen wir, verzehren sich in ihrer dunklen, täglich sich steigernden Gefühlsromantik.

Es ist ein Meistergriff genialster Art, daß uns das dritte Buch auf das Schloß des Grafen führt und jenes Vagabundenthum und die vornehme Welt in den reizvollsten Gegensatz stellt.

Neben jener von der Welt geächteten und verfehmten Idealität erscheint jetzt eine andere Art der Idealität, die nicht von der gesitteten Welt ausgeschlossen ist, sondern recht eigentlich deren höchste Spitze zu sein scheint. Die Schönheit der aristokratischen Umgangsformen, was ist sie anderes als die schöne Darstellung der freien, von aller Enge des Lebens unabhängigen Persönlichkeit? Doch wird leider auch diese Idealität nur in den allerseltensten Fällen wirklich von innerer, in sich harmonischer Bildung getragen. Meist ist sie nur die äußerlich angelernte Idealität der Ceremonie, die Idealität der Etikette. Daher der pedantische Graf mit seiner anspruchsvollen Steifheit und seinem veralteten Allegorienkram, der Baron mit seinem unreifen



Kunstdilettantismus, die Offiziere, die überall den Schauspielerinnen nachlaufen, die unwürdigen Zänkereien der Herrschaften untereinander, die Baronesse, die frivol ist, und die Gräfin, die nur darum rein ist, weil ihr bisher die Versuchung gefehlt hat. Wilhelm fühlt es, daß hier in der Stellung etwas liege, das die Erwerbung und den Genuß innerer Bildungsharmonie wesentlich erleichtere; aber er fühlt auch, daß hier nicht sein ganzes Ideal, die reine Poesie reinen Menschenthums, zu finden sei.

Das vierte und fünfte Buch schildert die Bühnenwelt. Ist in der Wirklichkeit selbst nirgends eine Stätte für ideales Dasein, wo ist diese Stätte, wenn nicht vor Allem in derjenigen Kunst, welche das volle persönliche Leben ist, aber das durch die schaffende Kraft des Dichters bestimmte, das von idealer Schönheit durchgeistigte? Mehr noch als früher betrachtet Wilhelm die Schauspielkunst als würdigste Lebensaufgabe; zumal seitdem die gewaltige Dichtung Shakespeare's, die er auf dem Schlosse des Grafen durch Jarno's Vermittelung kennen gelernt, all sein Sinnen und Denken erfüllt.

Wilhelm geht zu Serlo, einem befreundeten Schauspieldirector. Er tritt auf die Bühne. Aber man sieht es deutlich, obgleich er selbst darüber im Dunkeln bleibt, ihm ist die Kunst nicht Selbstzweck. Er sucht in der Kunst nur Das, was seiner Natur gemäß ist und was er zum Nutzen seiner eigenen Bildung verwenden kann. Besonders in die Betrachtung Hamlet's bohrt er sich hinein; denn in diesem findet er seine eigene unstäte, thatfaule, vor der Härte des Lebens zurückschreckende Schwäche. Aber ist es denn wahr, daß dieses Schauspielerthum jemals für seine innere Ausbildung, namentlich für seine Charakterbildung, so fördernd und fruchtbringend sein wird? Im Gegentheil; dem Künstler der Bühne ist es durch das eigenste Wesen seiner Kunst unendlich erschwert, zugleich ein Künstler seines Lebens zu sein. Das Leben verlangt eine feste Persönlich-

keit, einen selbständigen Charakter; die dramatische Darstellung aber verlangt im graden Gegensatz das Verleugnen des eigenen Selbst, die Selbstentäußerung. Zwei verschiedene Erscheinungen sind daher im Schauspielerleben häufig bemerkbar; sie sind vom Dichter mit feinstem Blick herausgegriffen und mit wunderbarster psychologischer Kunst vor Augen gestellt. Entweder der Bühnenkünstler erreicht dies selbstlose Hineinschmiegen in fremde Charaktere; und dann kommt meist das Leben zu kurz. Es ist zwar nur Scherz, wenn es im »Jahrmarktsfest zu Plundersweilen« heißt, daß »es den Charakter verderbe, wenn man Verstellung als Handwerk treibt, in fremde Seelen spricht und schreibt, und wenn man das sehr oft gethan, nehme man auch fremde Gemüthsart an«; aber die Erfahrung zeigt, daß solche Künstler im Leben oft sehr leichtfertig und genußsüchtig sind, und die größten oft grade am meisten. So ist Serlo. Oder der Bühnenkünstler nimmt es umgekehrt mit dem Leben und der eigenen Charaktereigenthümlichkeit ernst und dann stellt er immer nur sich selbst dar. Auf der Bühne trägt ein solcher subjectiver Künstler seine heiligsten und geheimsten Gefühle zur Schau und entweiht sie; im Leben dagegen verfällt er ins Theatralische, in hypochondrische Selbstquälerei und in dieser reibt er sich endlich auf. So ist Aurelie. Hier also ist kein Heil für Wilhelm. »Flieh Jüngling! flieh« ruft ihm der Genius seines Lebens.

Für den heutigen Leser hat dieses scharfe Hervorheben des Schauspielerwesens und dessen breite Ausmalung etwas Befremdendes. Aber in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der fast fieberhafte Drang nach dem Theater ein sehr hervorstechender Zug in der allgemeinen Zeitstimmung. Auf der Bühne wollte man die Poesie der Leidenschaft verwirklichen, deren Verwirklichung das Leben versagte. Es ist wahrscheinlich, daß Goethe einige Motive von Moritz entlehnt hat, der ihm in Rom ein treuer Gefährte gewesen war. Im »Anton Reiser«



(Th. 4, S. 53) heißt es: »Es war kein ächter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn (Anton Reiser) zum Schauspielwesen zog; denn ihm lag mehr daran, die Scenen des Lebens in sich als außer sich darzustellen. Um seinetwillen wollte er die Lebensscenen spielen; sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm Alles lag. Er täuschte sich selbst, indem er das für ächten Kunsttrieb nahm, was blos in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden, und gewußt, daß wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebliche Anstrengung, wie manchen verlorenen Kummer hätte ihm dies erspart! Allein sein Schicksal war nun einmal von Kindheit an, die Leiden der Einbildungskraft zu dulden, zwischen welcher und seinem wirklichen Zustande ein immerwährender Mißlaut herrschte und die sich für jeden schönen Traum nachher mit bitteren Qualen rächte.«

In Wilhelm's Abwendung von der Bühne liegt eine entscheidende Epoche. Der Grundirrthum seines Jünglingslebens, die falsche Idealistik, die Phantastik, ist überwunden. Alle Mühe ist umsonst, der Begrenztheit des Lebens entfliehen zu wollen. Es dämmert in ihm die Erkenntniß auf, daß Menschenglück und Menschenwürde nicht in der Verneinung, sondern in der richtigen Behandlung und Bewältigung der unüberspringbaren Wirklichkeit liege, oder, um mit den Worten des Romans selbst zu sprechen, daß der Mensch nicht eher glücklich sei, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimme.

Es folgt das sechste Buch. Es sind die Bekenntnisse der schönen Seele. Weil dieses Buch zunächst den Verlauf der Ereignisse unterbricht und das in ihm aufgestellte Charakterbild mit der Geschichte Wilhelm's unmittelbar nichts zu thun hat, wird es oft und wurde es namentlich bei dem ersten Erscheinen

des Romans als störendes Einschiebsel, als seltsame und willkürliche Episode betrachtet. Nur die äußerlichste Oberflächlichkeit kann dies Urtheil theilen. Gehören diese Bekenntnisse der schönen Seele nicht zur Einheit der Handlung, so gehören sie doch untrennbar zur Einheit der Idee. Wie Wilhelm durch sein einseitig überschwengliches Phantasieleben zu krankhafter Kunstphantastik gezogen wurde, so giebt es andere Naturen, besonders weibliche, die durch dasselbe einseitig überschwengliche Phantasieleben der religiösen Schwärmerei und Phantastik anheimfallen. Liebend gedachte der Dichter seiner mütterlichen Freundin Fräulein von Klettenberg. Vom Leben abgezogen, rein in sich selbst vergraben, ist diese religiöse Phantastik nichts als gefühlsschwelgerische Selbstbespiegelung, überreizte Empfindelei. Die schöne Seele reibt sich auf, ebenso wie Mignon und Aurelie.

Von jetzt ab betreten wir daher durchaus andere Anschauungen und Ziele.

Die beiden letzten Bücher, das siebente und achte, spielen auf dem Schloß Lothario's. Wir stehen in einem Familienkreis, in dem sich alle Richtungen vereinigen, die bis dahin nur vereinzelt sich geltend gemacht hatten. Die Glieder dieser Familie sind Nachkommen der schönen Seele; sie sind unter deren gemüthserwärmender Einwirkung erzogen und aufgewachsen. Der Oheim besitzt große Kunstsammlungen; seine ganze Umgebung trägt das Gepräge dieses lebendigen Kunstsinnes. Die selbstbewußte Lebensfreiheit, wie sie das Eigenthum der höheren Stände ist, tritt hinzu. Und dieses ideale Walten erscheint hier nicht blos in beschaulicher Ruhe; sondern alle Persönlichkeiten, die diesem Kreise angehören, stehen mitten im Kampfe und in der That des Lebens, die Frauen sowohl wie die Männer. Es sind hier also wieder die höheren Stände; denn diese konnten zu der Zeit, in welcher der Roman geschrieben, fast ausschließlich nur zur Darstellung und zum Genuß höherer Lebenskunst kom-

men. Aber wie ganz anders ist es hier als dort auf dem Schlosse des Grafen! Diese Menschen sind gebildet durch ein vielbewegtes Leben, sie befriedigen sich nicht und kokettiren nicht mit eitler Repräsentation, sie streben eifrig nach Erwerb und praktischer Thätigkeit; sie ringen und forschen, freilich in Form der damals herrschenden Geheimbünde, nach den höchsten Lebens- und Bildungsmächten. Wilhelm sieht hier vor Augen, was er vergeblich so lange gesucht hat. Der Bruch mit seinem überschwenglichen empfindungsseligen Wesen wird immer vollständiger; er erkennt die Nothwendigkeit und Bedeutung des festen, aus sich herausgehenden, in den Gang der Dinge eingreifenden Lebens. Zu glücklicher Stunde wird ihm ein Sohn überbracht, der ihm als Pfand von Mariannen's Liebe geblieben ist; erst durch die Sorge für unsere Kinder lernen wir die Nothwendigkeit des Schaffens nach außen, die Sammlung der Kräfte. Er tritt in das werkthätige Leben zurück, in das einst von ihm so sehr verachtete.

Also jene Zeit, die er auf seine innere Bildung verwendete, wäre verloren? Werner zeigt sich wieder. Was hat Wilhelm für ein ganz anderes freieres Behaben! Wie vortheilhaft sticht er ab gegen diesen kargen Geschäftsphilister! In dem köstlich erfundenen Umstand, daß der Graf, der nur die äußere Form Beachtende, ihn für einen Lord hält, liegt fein ironisch das gleiche Urtheil.

Schiller schreibt über diese wichtige Scene zwischen Werner und Wilhelm in einem Briefe an Goethe vom 3. Juli 1796 vortrefflich: »Gar sehr habe ich mich über Werner's traurige Verwandlung gefreut; er muß endlich selber darüber erstaunen, wie weit er hinter seinem Freunde zurückgeblieben ist. Diese Figur ist auch deswegen so wohlthätig für das Ganze, weil sie den Realismus, zu welchem Sie den Helden des Romans zurückführen, verklärt und veredelt. Jetzt steht er in einer schönen

menschlichen Mitte da, gleich weit von der Phantasterei und Philisterhaftigkeit, und indem Sie ihn von dem Hang zur ersten so glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt.«

In dieser neuen, auf werkthätiges Handeln gestellten Stimmung glaubt Wilhelm in der hellen und liebenswürdigen, aber schwunglosen Haushälternatur Theresen's seine Ergänzung und das Ziel seines suchenden Bildungsdranges gefunden zu haben. Es ist eine Verirrung; nur eine neue Einseitigkeit statt der alten. Dazu hat er zu viel Idealität, zu viel Harmonie und Poesie in sich. Natalie, in ihrer reinen und sicheren Thätigkeit werkthätig und ideal zu gleicher Zeit, und mehr noch als Jene, die ihr den Namen einer schönen Seele vorweggenommen hat, in Wahrheit eine schöne Seele, ist in naiv edler Weiblichkeit durch ihre Natur das, was Wilhelm erst durch langen Kampf sich hat mühsam erringen müssen. Sie ist es wenigstens ihrem Wesen nach, obgleich der Dichter versäumt hat, sie zu fester Plastik herauszugestalten. Hier sieht Wilhelm seine innerste Befriedigung, seine Versöhnung. Auch Natalie liebt ihn. Und dadurch, daß diese ihn als Ihresgleichen erkennt und in ihm ihre eigene Seelenharmonie wiederfindet, sind Wilhelm's Lehrjahre geschlossen. Der Schüler ist zum Meister gesprochen.

Es ist ein feiner und tiefer Zug, daß alle Heirathen, mit denen der Roman schließt, sogenannte Mißheirathen sind. »Sobald es auf etwas rein Menschliches ankommt«, sagt Schiller in einem seiner Briefe in Betreff dieses Zuges, »sind Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückzuweisen; und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren.« Trotzalledem erscheinen neben dieser Verbindung Wilhelm's und Natalien's die Verbindungen Lothario's und Theresen's, Friedrich's und Philinen's, Jarno's und Lydia's nur als sehr alltägliche Verhältnisse. Der Dichter ist auf's sorgsamste bemüht, die



innerste Wesensgleichheit Wilhelm's und Natalien's recht deutlich vor Augen zu stellen. Für Wilhelm ist dieses sich selbst Wiederfinden in der vollendeten Harmonie reiner und idealer Weiblichkeit das letzte Ergebniß und der Abschluß all seiner Kämpfe.

Wilhelm war ausgegangen nach der Schauspielkunst und er hat die Lebenskunst erobert. Er suchte die Idealität des schönen Scheins und er fand die Idealität der schönen Wirklichkeit. Er wollte des Vaters Eselin suchen und er fand ein Königreich.

Nicht eine Verherrlichung aristokratischer Ausschließlichkeit oder thatlosen Genußlebens, wie man wohl sinnlos gemeint hat, ist diese gewaltige Dichtung, sondern im Gegentheil, nach Friedrich Schlegel's Ausdruck, recht eigentlich ein Roman gegen das Romantische, die ernste Abmahnung von aller Zwecklosigkeit und Schönseligkeit, die feste Einfügung ausschweifender Genialitätssucht in das Wesen und Walten der festgeordneten bürgerlichen Gesellschaft, die Erziehung zur Arbeit und Werkthätigkeit, freilich nicht zur dumpf banausischen, philisterhaft verkümmerten, sondern zur geisterfüllt menschenwürdigen, zu der im antiken Sinn freien und edlen.

Hier war es, wo später die Fortsetzung einsetzte. Schon in einem Briefe Goethe's an Schiller vom 12. Juli 1796 wird ausdrücklich diese Fortsetzung in Aussicht genommen. Die Wanderjahre Wilhelm Meister's gehören ebenso unverbrüchlich zu den Lehrjahren wie der zweite Theil des Faust zum ersten. Man muß nicht der Idee entgelten lassen, was nur die Schuld der sinkenden Dichterkraft ist.

Blicken wir zurück auf diese reiche und vielgestaltige Welt, die wir durchwandert haben!

Es ist eine überaus bedeutsame Thatsache, daß sich nirgends auch nur die leiseste Spur einer Einwirkung des öffentlichen Lebens, einer Einwirkung von Staat- und Gemein-

wesen findet. Wir sagen dies nicht im Sinn eines Vorwurfs, sondern im Sinn unbefangener geschichtlicher Erkenntniß. Wie Schiller, der höchlich verwundert war, daß das weit ausgreifende Bildungsstreben des Helden in einem Zeitalter, das sich vorzugsweise gern das philosophische nannte, niemals das Bedürfniß nach Philosophie empfinde, sich diese Uebergehung der Philosophie nur aus der Eigenart von Goethe's Naturell erklären konnte, dessen Weite und Sinnenfrische ihm alles speculative Wissen ersetze, so ist diese für uns so auffällige Uebergehung alles öffentlichen Lebens nur der getreue Ausdruck der deutschen Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts, die zwar eine überschwellende Fülle von Innerlichkeit und Idealität, aber in ergreifendem Gegensatz kein thätiges und lebendiges Volksthum, zwar eine hohe und große Seele, aber nur einen dürftigen und verkümmerten Körper hatte, und die von Goethe selbst treffend charakterisirt wird, wenn Werner zu Lothario sagt, daß er in seinem ganzen Leben nie an den Staat gedacht habe und Abgaben und Zölle nur bezahle, weil es einmal so hergebracht sei.

Ohne es zu wissen und zu wollen, ist eben jedes Kunstwerk tieferen Gehalts eine monumentale Spiegelung, ein Zeugniß und ein Denkmal der jedesmaligen Zeit- und Weltverhältnisse, aus denen es hervorgegangen.

Der Tiefe der Idee entspricht die Tiefe und Poesie der dichterischen Gestaltung.

Am 7. Januar 1795 schrieb Schiller, nachdem er so eben die beiden ersten Bücher gelesen hatte, an Goethe: »Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar in zunehmendem Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken; ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig



darin herrschenden Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als nöthig ist, um ein fröhliches Leben anzufachen und zu erhalten.« Und am 2. Juli 1796, als das Ganze vollendet vor ihm lag, setzt Schiller hinzu: »Eine würdige und wahrhaft ästhetische Schätzung des ganzen Kunstwerks ist eine große Unternehmung. Es gehört zu dem schönsten Glück meines Daseins, daß ich die Vollendung dieses Productes erlebte, daß sie noch in die Periode meiner strebenden Kräfte fällt, daß ich aus dieser reinen Quelle noch schöpfen kann. Wie lebhaft habe ich bei dieser Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht ist und daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt als die Liebe. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle dieses Werkes bewegte. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und Alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Gleichheit des Gemüthes, aus dem Alles geflossen ist.« Dieselbe reine Hingebung und Bewunderung ist in den Briefen Schiller's an Körner.

Nur gegen den Schluß, besonders im letzten Buch, wird die Lösung der vielverschlungenen Entwicklung überhastet. Der sonst so behaglich umständliche und gelassene Vortrag wird knapper und skizzenhafter; die neu auftretenden Charaktere, sogar die wichtigsten, wie insbesondere die hohe Gestalt Natalien's wird mehr nur angelegt als liebevoll künstlerisch durchgeführt. Goethe selbst bekennt in einem Briefe vom 13. August 1796, daß er künftig diesen letzten Band zu zwei Bänden werde erweitern müssen, um etwas mehr Proportion in die Ausführung zu bringen; ein Vorsatz, der leider unerfüllt geblieben ist.

Schiller hat in seinen Briefen, auf welche man immer wieder zurückkommen muß, wo es sich um Wilhelm Meister han-

delt, trefflich hervorgehoben, wie glücklich die Wahl des Helden war, insofern in einem solchen Fall überhaupt von bewußter Wahl gesprochen werden darf. Wilhelm's Natur ist nicht eine vordringend handelnde, sich fest aus sich selbst bestimmende, sondern eine wesentlich empfangende, weich bildsame, innerlich grüblerische. Die Dinge, welche rings um ihn und an ihm geschehen, sind die thätigen Kräfte und Mächte; er selbst ist nur die reine und treue Empfänglichkeit und Bildsamkeit, die die Dinge in sich aufnimmt und auf sich wirken läßt. Allein die Anlage der ganzen vollen Menschennatur oder, um mit dem Roman selbst zu reden, die Vorempfindung der ganzen Welt liegt in ihm, und die treibende Kraft und der innerste Kern seines Wesens ist der dunkle ununterdrückbare Hang, diese Vorempfindung sich zu klarer Erkenntniß und zu voller Bethätigung zu bringen. Daher überall der Ausblick ins Weite und Freie, die ungezwungene Entfaltung eines möglichst allgemeinen und allseitigen Weltbildes; und doch zugleich die feste Sicherung der unerläßlichen künstlerischen Einheit, die nothwendige Beziehung aller bunten Einzelheiten auf ein letztes entscheidendes Ziel. Am 5. Juli 1796 schreibt Schiller an Goethe: »Kein anderer Charakter hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheiten geschickt, auch wenn ich ganz davon absehe, daß nur an einem solchen Charakter das Problem aufgeworfen und gelöst werden konnte. Sein Hang zum Reflectiren hält den Leser im raschesten Lauf der Handlung still und nöthigt ihn immer vorwärts und rückwärts zu sehen und über Alles, was sich ereignet, zu denken. Er sammelt, so zu sagen, den Geist, den Sinn, den inneren Gehalt von Allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes Einzelne in einer allgemeinen Formel aus, legt uns von Allem die Bedeutung näher, und, indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt

er zugleich auf's vollkommenste den Zweck des Ganzen. In ihm wohnt ein reines und moralisches Bild der Menschheit, an diesem prüft er jede äußere Erscheinung derselben, und indem von der einen Seite die Erfahrung seine schwankenden Ideen mehr bestimmen hilft, berichtigt und ergänzt eben diese Idee, die innere Empfindung, gegenseitig wieder die Erfahrung.« Damit ist freilich nicht ausgeschlossen, daß der Dichter seinem künstlerischen Grundsatz, daß der Held des Romans im Gegensatz zum selbstthätig handelnden Helden des Dramas eine vorwiegend passive, von außen bestimmbare Natur sein müsse, eine unleugbar allzugroße Ausdehnung gegeben hat. Hier besonders rächt es sich, daß die Schlußkapitel, welche die erlangte Meisterschaft des Lehrlings darzustellen und zu beweisen hatten, nicht zum vollen Austrag gekommen sind. Auch Schiller tadelte diesen empfindlichen Mangel an Selbständigkeit. Offenbar hat Goethe diesen Tadel vor Augen, wenn er Jarno zu Wilhelm sagen läßt: »Sie sind verdrießlich und bitter, das ist schön und gut; wenn Sie nur einmal recht böse werden, so wird es noch besser sein.« Ein nachträglicher Strich; wohl bedacht, aber in dieser Vereinzelung wirkungslos.

Und ein Meistergriff höchster Art, wie er nur dem gewaltigsten Dichtergeist aufgehen und gelingen kann, ist die großartige Kunst, wie der Dichter es verstanden hat, diese Dichtung, die so ganz und gar auf dem Boden der unmittelbarsten Gegenwart und Wirklichkeit steht, nichtsdestoweniger mit der ergreifendsten Spannung und Erschütterung des Wunderbaren und über das gewöhnliche Menschendasein Hinausragenden zu durchziehen und zu durchglühen, ohne doch einen Augenblick die Grenze des rein Menschlichen und in sich Möglichen zu überschreiten. Einerseits geschieht dies durch die geheimnißvolle Führung Wilhelm's durch einen verborgenen, dem Freimaurer- und Illuminatenthum nachgebildeten Erziehungsorden, die die

Phantasie erregt und anreizt, und die doch zugleich ein so wesentlicher Zug der geschilderten Zeit ist, daß sie die Wahrheit und Lebendigkeit des Zeitbildes nur steigert und vervollständigt. Und andererseits und zwar ganz vornehmlich geschieht es durch die wundersam mächtigen Gestalten Mignon's und des Harfners. Keine Literatur der Welt hat etwas aufzuweisen, was mit der tief seelenvollen und doch fest plastischen Art dieser Gestalten auch nur entfernt vergleichbar wäre. Es ist bemerkenswerth, daß, während Goethe doch sonst in seinen Briefen und Selbstbekenntnissen an Mittheilungen über den Ursprung seiner dichterischen Charaktere nicht karg ist, über den Ursprung Mignon's und des Harfners keinerlei Auskunft vorliegt. Aechte Poesie der Romantik; unaufgeschlossene Innerlichkeit, die fast nur die elementare Sprache der Geberde und des musikalischen Gesangs kennt; ganz Sehnsucht, ganz Schmerz, fremdartig und räthselhaft, und doch, wenn wir dann die Vergangenheit dieser Gestalten erfahren, psychologisch folgerichtig und in sich nothwendig. Mochte es zunächst das äußere Romanbedürfniß sein, das den Dichter zu diesen tief erschütternden Erfindungen führte; die Idee selbst wird durch sie vertieft. Der Roman weist in diesen Gestalten ahnungsvoll über sich selbst hinaus. Ueber uns und um uns der helle und warme Sonnenschein des ernst erstrebten und endlich glücklich erreichten höchsten Bildungsideals; und zugleich das im Walten der Natur Unergründliche und Unberechenbare, die dämonische Nachtseite, die unentrinnbare Tragik.

Wie oft wird von der landläufigen Schulrhetorik das Wort Quintilian's wiederholt, daß man einen Jeden darnach beurtheilen könne, inwieweit ihm Cicero gefalle! Auf Goethe und insbesondere auf Wilhelm Meister's Lehrjahre angewendet, wird dieses schönrednerische Wort eine tiefe geschichtliche Wahrheit. Wilhelm Meister's Lehrjahre empfindet und versteht nur, wer

selbst die trübe Wirrniß des modernen Bildungslebens in sich durchlebt und durchkämpft und zuletzt den sicheren Port reiner und harmonischer Daseinsbefriedigung gefunden hat.

Schiller schreibt am 19. Juni 1795 an Goethe: »Ich möchte mit Dem nicht gut Freund sein, der diesen Roman nicht zu schätzen wüßte.«

Drittes Kapitel.

Schiller's geschichtliche und philosophische Studien.

1.

Die geschichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten.

Im Juli 1787 war Schiller von Dresden nach Weimar übergesiedelt.

Es war ein schwerer Entschluß, von Körner zu scheiden; aber dem rastlos Strebenden erschien dieser Entschluß als unbedingte Nothwendigkeit. Allerlei äußere Umstände hatten dabei eingewirkt. Nach Weimar zog ihn die Erinnerung an Charlotte von Kalb, deren Bild durch den unglücklichen Ausgang einer leidenschaftlichen Neigung, welche ihn in Dresden eine Zeitlang umstrickt hatte, nur um so strahlender wieder in seiner Seele erwacht war. Nach Weimar zog ihn besonders auch das sehnliche Verlangen nach einer gesicherten Lebensstellung, die er dort um so leichter erringen zu können hoffte, je huldvoller der Herzog bereits vor Jahren bei erster flüchtiger Begegnung sich gegen ihn bezeugt hatte. Allein der letzte ausschlaggebende Grund lag doch vor Allem in Schiller's innerer Bildungsgeschichte. Je tiefer die Geistesrevolution war, die sich in Schiller vorbereitete, um so unabweislicher drängte es ihn nach größeren Verhältnissen



und nach einem neuen anregenden Verkehr, in welchem er nicht immer blos der Gebende, sondern auch der Empfangende sei. Noch am 9. März 1789 schreibt Schiller an Körner, daß, so schmerzlich er die Glückseligkeit ihres ruhigen Zusammenlebens misse, ihn dieser Schritt der Trennung doch niemals gereuen werde; das innere Leben seines Geistes sei die einzige Angelegenheit, die er auch der Freundschaft nicht zum Opfer bringen dürfe.

Wir treten in die zweite Entwicklungsepoche Schiller's.

Schiller war jetzt achtundzwanzig Jahre alt. Das jugendliche Ungestüm lag hinter ihm. Der Dichter des Don Carlos suchte das Ideal nicht mehr wie der Dichter der Räuber in der phantastischen Verneinung und Ueberspringung der Wirklichkeit, sondern in deren menschenwürdiger Erfüllung und Umbildung. Die Phantasie, die einst so ungebärdige, hatte ihre unverbrüchlichen Schranken erkannt und begann, um Schiller's eigenen Ausdruck in einem seiner Briefe an Baggesen (vgl. J. Baggesen's Briefwechsel mit K. L. Reinhold. Bd. 1, S. 426) beizubehalten, mit der Vernunft ein zartes und ewiges Band zu knüpfen. Der trübe Weltschmerz der Sturm- und Drangperiode hatte sich zum warmen Herzensbedürfniß nach einer schönen und veredelten Humanität geklärt.

Als Schiller im Spätherbst 1787 Bauerbach wiederbesucht hatte, meldete er an Körner: »Ich war wieder in der Gegend, wo ich von 82 bis 83 als ein Einsiedler lebte. Damals war ich noch nicht in der Welt gewesen; ich stand, so zu sagen, schwindelnd an ihrer Schwelle und meine Phantasie hatte ganz erstaunlich viel zu thun. Jetzt nach fünf Jahren kam ich wieder, nicht ohne mannichfache Erfahrungen über Menschen, Verhältnisse und mich. Jene Magie war wie weggeblasen. Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einsamkeit interessant machten, sagte mir jetzt etwas. Alles

hatte seine Sprache an mich verloren. An dieser Verwandlung sah ich, daß eine große Veränderung mit mir selbst vorgegangen war. Und mußte sie nicht? Wie viele neue Gefühle, Schicksale und Situationen lagen nicht in diesem Zwischenraum. Eure Erscheinung, unsere ganze Freundschaft, ganz Mannheim mit seinen Freuden und Leiden, Charlotte, Weimar, eine ganz neue Epoche meines Denkens!«

Und Alles vereinigte sich, diese tiefgreifende Wandlung Schiller's zu nähren und zu vollenden. Es kam die Liebe zu Charlotte von Lengefeld und die tiefe innige Freundschaft zu deren Schwester Caroline. Schon von dem ersten idyllischen Zusammenleben in Volkstädt und Rudolstadt im Sommer 1788 meldet Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 271), Schiller sei ruhiger und klarer geworden, seine Erscheinung wie sein Wesen anmuthiger, sein Geist den phantastischen Ansichten des Lebens, die er bis dahin nicht ganz verbannen konnte, abgeneigter. Und Schiller selbst rühmt in einem Briefe an Körner (Bd. 1, S. 354), obgleich er diesem seine neu aufkeimende Liebe noch sorgsam verhehlte, dieser Sommeraufenthalt habe ihn sich selbst wiedergegeben und auf sein ganzes inneres Wesen den wohlthätigsten Einfluß geübt. Die aufreibende und ungesunde Leidenschaft zu Charlotte von Kalb erlosch. »Alle romantischen Luftschlösser«, schreibt Schiller am 9. März 1789 an Körner, »fallen ein; und nur, was wahr und natürlich ist, bleibt stehen.« Die Berufung nach Jena zu einer Professur, welche er im Mai 1789 antrat, wenn auch zunächst nur neue Sorge und Arbeitslast bringend, gab das schmerzlich entbehrte Gefühl fester Einfügung in den Gang und die Verhältnisse bürgerlicher Ordnung. Zuletzt nach gar manchen bangen Zweifeln und Kämpfen als krönender Schlußstein die lang ersehnte Verheirathung. Sanfte Befriedigung und die Freude harmonischen Gleichgewichts spricht aus allen Briefen Schiller's aus dieser Zeit. Und dieses Gefühl ruhigen stillinni-



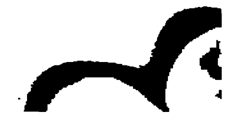
gen Glücks wuchs und erfüllte sich mit jedem Jahr immer tiefer und tiefer, obgleich, wie wir jetzt wissen, diese Ehe anfänglich ein sehr bedenkliches Wagniß war, da auch die Zuneigung Schiller's zu seiner Schwägerin sehr nahe an Liebe grenzte.

Dergestalt war Schiller unter der Macht dieser bedeutenden Eindrücke und Ereignisse allmälich seinen früheren Stimmungen entfremdet, daß selbst die gewaltige Conception des Geistersehers, die ursprünglich bestimmt war, die im Don Carlos fallengelassene Polemik gegen die schleichenden Umtriebe des Jesuitismus wiederaufzunehmen, nur mit Unlust ausgeführt und zuletzt mit unverdienter Mißachtung mitten in der Ausführung bei Seite geschoben wurde.

Wer sich mit der Welt versöhnen will, muß sie verstehen und begreifen lernen. Es war daher das ganz natürliche und innerlich nothwendige Ergebniß dieser durchgreifenden Sinneswandlung, daß für die nächste Zeit in Schiller das dichterische Schaffen sehr ernster und umfangreicher wissenschaftlicher Beschäftigung Platz machte, und daß auch dies dichterische Schaffen selbst, insoweit es zur That kam oder auf künftige That sann, sich durchaus andere Aufgaben und Ziele stellte.

Schiller stand jetzt ungefähr in derselben Lage, in welcher Goethe um das Jahr 1780 gestanden hatte. Welche überraschende Gleichheit in der Bildungsgeschichte unserer beiden Dichterheroen! Und doch zugleich welche tief bedeutsame Verschiedenheit! Als Goethe aus den Irrungen und Ueberschwenglichkeiten der Sturm- und Drangperiode heraustrat, wendete er sich in innerer Nöthigung und Wahlverwandtschaft zur Erforschung der stillen Vernunft und Gesetzmäßigkeit des Naturlebens. Schiller, der selbst einmal seinen Gegensatz gegen Goethe am treffendsten ausspricht, wenn er in einem Briefe an Körner (Bd. 2, S. 207) hervorhebt, daß, was Goethe aus der Sinnenwelt hole, er seinerseits aus der Seele zu holen suche, ergriff mit wärmster Be-

geisterung das Studium der Geschichte. So ironisch leichtfertig Schiller zuweilen von diesem Studium spricht, zumal Körner gegenüber, der den Freund nur höchst ungern der Dichtung untreu werden sah und ihn unablässig zu dieser zurückrief, er ist sich immer freudig bewußt gewesen, wie sehr es nicht blos seine Ideen erweitere, sondern sein ganzes Wesen umbilde und vertiefe. Schon am 15. April 1786, als zum ersten Mal Pläne eingehenderen geschichtlichen Studiums in ihm auftauchten, schrieb er an Körner: »Ich fühle es schmerzlich, daß ich noch so erstaunlich viel lernen muß, säen muß, um zu ernten. Im besten Erdreich wird der Dornstrauch keine Pfirsiche tragen, aber ebensowenig kann der Pfirsichbaum in einer leeren Erde gedeihen. Unsere Seelen sind nur Destillationsgefäße; Elemente müssen ihnen Stoff zutragen, um in vollen saftigen Blättern ihn auszuschwellen. Täglich wird mir die Geschichte theurer. Ich habe diese Woche eine Geschichte des dreißigjährigen Krieges gelesen und mein Kopf ist mir noch ganz warm davon. Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studirt hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst Du, daß ich es noch werde nachholen können?« Und je mehr sich Schiller von der Erkenntniß durchdrang, daß das vernunftgemäße Ideal der menschheitlichen Entwicklung nicht über und außer der geschichtlichen Wirklichkeit liege, sondern vielmehr deren Grundlage und, wenn auch nur langsam fortschreitend und mannichfach getrübt, deren unleugbare treibende Kraft sei, und je mehr in Schiller noch die Gewohnheit fortlebte, seinen Blick vor Allem auf die großen öffentlichen Fragen des Staats und der Gesellschaft zu richten, ein um so drängenderes Bedürfniß war es für ihn, diese Voraussetzung der in der Geschichte waltenden Vernunft sich zu lebendiger Anschauung und zum klar durchgebildeten wissenschaftlichen Begriff zu erheben. Behielt auch Schiller stets im Auge, daß das Schicksal ihn zum Dichter gemacht, und daß, wenn er es auch



wolle, er von dieser Bestimmung sich nie weit verlieren könne, so fühlte und wußte er doch, daß diese zweite Jugend erneuten Dichterlebens ihm erst dann wiederkehre, wenn sich die heiß ersehnte Versöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit in ihm in Wahrheit vollzogen und vollendet habe. Ja zuweilen meinte er sogar, dem Geschichtsschreiber näher zu stehen als dem Dichter, Montesquieu näher als Sophokles.

Volle fünf Jahre lebte Schiller fast ganz ausschließlich in dieser geschichtlichen Welt. Mit dem fruchtbarsten Erfolg sowohl für die Wissenschaft wie für seine eigene Bildung.

Es war die fleißigste Zeit seines Lebens. Oft arbeitete er vierzehn Stunden des Tages; der hauptsächlichste Grund seines späteren Siechthums.

Als Schiller sich zu dem Studium der Geschichte wendete, war die moderne Geschichtswissenschaft noch in ihrem ersten Werden. Eine feste Methode der Forschung gab es nicht, die archivalischen Quellen waren noch überall unzugänglich. Von Mustern geschichtlicher Darstellung kannte Schiller unter den Alten nur Plutarch, unter den Neueren nur Robertson, Voltaire und Montesquieu; erst nachdem die Geschichte des Abfalls der Niederlande längst vollendet war, im Februar 1789 lernte er auch Gibbon kennen. Kein Wunder daher, daß Schiller in seiner Behandlungsweise von den mannichfachsten Schwankungen hin und her getrieben wird und daß er zuweilen Aeußerungen thut, die den Gegnern und Verächtern seiner Geschichtsschreibung die willkommensten Waffen bieten. Man erschrickt, wenn er am 7. Januar 1788 an Körner schreibt, allerdings sei die Geschichte willkürlich, voll Lücken und oft sehr unfruchtbar, aber eben das Willkürliche könne einen philosophischen Geist reizen, sie zu beherrschen, und das Leere und Unfruchtbare könne einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen; es komme darauf an, die Geschichte aus einer

trockenen Wissenschaft in eine reizende zu verwandeln und da Genüsse hinzustreuen, wo man meist nur Mühe zu finden gewohnt sei; und man erschrickt noch mehr, wenn ihn Körner wiederholt ermahnt, der geschichtlichen Genauigkeit ja nicht zu viel dichterische Schönheiten aufzuopfern. Dennoch faßt Schiller das Ziel und die Aufgabe ächter Geschichtsschreibung sogleich vom höchsten Standpunkt. Ein Brief an Körner vom 26. März 1789 enthält die wichtige Stelle: »Eigentlich sollten Kirchengeschichte, Geschichte der Philosophie, Geschichte der Kunst, Geschichte der Sitten und Geschichte des Handels mit der politischen in Eins zusammengefaßt werden, und dieses erst kann Universalhistorie sein.« Und in einem anderen Briefe vom 13. October desselben Jahres heißt es: »Wir Neueren haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat und dem das vaterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letzte ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges kleinliches Ideal für eine einzige Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente — und was ist die wichtigste Nation anderes? — nicht stillestehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist. Ist eine Geschichte, von welcher Nation und Zeit sie auch sei, dieser Anwendung fähig, kann sie an die Gattung angeschlossen werden, so hat sie alle Erfordernisse, unter der Hand des Philosophen interessant zu werden.« Dieses goldene Wort, das beschränkter Dünkel unter dem heiligen Namen des Patriotismus herb zu verketzern pflegt, was ist es als die unbestreitbare Einsicht, welche



die Seele aller neueren Geschichtsschreibung ist, daß, seitdem wir die Enge des Alterthums überwunden haben, nach welcher sich jedes einzelne Volk als das allein auserwählte, alle übrigen Völker aber als unebenbürtige Barbaren betrachtete, auch die Geschichte nicht mehr blos die Geschichte dieses oder jenes bestimmten einzelnen Volkes, sondern die Entwicklungsgeschichte der gesammten Menschheit, die Geschichte des Menschen im fortschreitenden Bewußtsein seiner staatlichen und sittlichen Freiheit sein muß?

Zur Geschichte des Abfalls der Niederlande war Schiller durch die Welt des Don Carlos geführt worden. Das vorliegende Bruchstück, der Anfang eines ursprünglich auf sechs Bände berechneten Werkes, war die Hauptthätigkeit des ersten Jahres in Weimar; es wurde im Juli 1788 zu Volkstädt beendet. An Größe der Auffassung und an frischer dramatischer Bewegtheit der Darstellung ist es unzweifelhaft die vorzüglichste geschichtsschreiberische Leistung Schiller's.

Der Grundgedanke ist das leuchtende Ideal der in den großen Völkerkämpfen zu verwirklichenden politischen und religiösen Freiheit. Der hohe Geist Marquis Posa's umschwebt uns überall. Die von der Zuchtruthe des Despotismus bedrückten Niederländer erhoben sich, den Herrn beider Indien an das Naturrecht zu mahnen. Sogleich die Einleitung zeichnet dies hehre Thema mit den erhebenden Worten: »Wenn die schimmernden Thaten der Ruhmsucht von einer verderblichen Herrschbegierde auf unsere Bewunderung Anspruch machen, wie viel mehr eine Begebenheit, wo die bedrängte Menschheit um ihre edelsten Rechte ringt, wo mit der guten Sache ungewöhnliche Kräfte sich paaren, und die Hilfsmittel entschlossener Verzweiflung über die furchtbaren Künste der Tyrannei in ungleichem Wettkampfe siegen. Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch

eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung seine schrecklichen Hilfsquellen endlich erschöpfen kann.« Und eine später ausgemerzte Stelle dieser Einleitung setzt hinzu: »Die Kraft, womit das niederländische Volk handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagstück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Thaten rufen.«

Weil Schiller selbst einmal scherzt, er werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück habe, sich an ihn zu wenden, so hat man unbedenklich den Vorwurf des Charlatanismus erhoben. Thatsache ist, daß Schiller die damals benützbaren Quellen nicht nur mit Fleiß, sondern auch mit der sorgfältigsten und umsichtigsten Kritik benützt hat; vgl. K. Tomaschek: Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft. 1862. S. 75 ff. Alle neueren Darsteller der niederländischen Revolution, Groen van Prinsterer, Altmeyer, Motley, Juste und Prescott, obgleich auf unendlich reichere Stofffülle gestützt, sprechen von Schiller insgesammt nur mit der einstimmigsten Achtung und Anerkennung. Die Betrachtung Wilhelm von Oranien's ist jetzt eine wesentlich andere geworden, wir durchschauen jetzt seine zweizüngige Selbstsucht; fast in allen anderen Dingen aber bestehen die Grundanschauungen Schiller's noch zu Recht. Kein anderer vor ihm hatte die Bedeutung Granvella's als des Trägers der Gegenreformation und die treibenden geheimen Beweggründe der niederländischen Adelsverschwörung mit solchem Scharfblick in das richtige Licht gestellt.

Dazu die Kunst der geschichtlichen Darstellung! Welche feine psychologische Charakteristik Philipp's und der Herzogin Margaretha von Parma, Oranien's und Egmont's, Granvella's und



Viglius', welche packende Kraft und Macht in der Erzählung der Massenkämpfe, vor Allem der Bilderstürmer! Welche scharfe dramatische Gegensätzlichkeit in der Gruppirung der Thatsachen, in der Schilderung der kämpfenden Parteien und Staatsgewalten! Es ist wahr geworden, was Schiller in der Einleitung verspricht, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden. Die Hoffnung, welche Schiller am 12. Februar 1788 in einem Briefe an Körner aussprach, daß unter seiner Feder die Geschichte etwas wurde, was sie bisher nicht gewesen, fand in der allgemeinen Bewunderung der Zeitgenossen ihre vollste Bestätigung; selbst die Besten wie Spittler anerkannten freudig, daß Schiller in Deutschland der Erste sei, welcher die Geschichtsschreibung als Kunst behandle. Freilich ist die Schreibart zu prunkend. Doch kämpfte Schiller unablässig gegen diesen Fehler. Einfachheit, schreibt er am 6. März 1788 an Körner, ist die Frucht der Reife, und ich fühle, daß ich ihr schon sehr viel näher gerückt bin als in vorigen Jahren.

Am schwächsten sind die geschichtlichen Abhandlungen, welche aus Schiller's akademischen Vorlesungen entstanden. Im Drang, die Gesammtgeschichte vorzutragen und doch ohne die erforderlichen Vorkenntnisse zu so gewagtem Beginnen, verfällt Schiller der sogenannten Philosophie der Geschichte und sucht durch allgemeine Betrachtungen und willkürliche Constructionen zu erreichen, was zum Theil überhaupt unerforschbar ist, jedenfalls aber nur die epigrammatische Zusammenfassung der ausgedehntesten Einzelforschungen sein kann. Den ersten Anstoß zu solcher Behandlungsweise hatte Schiller, wie aus einem Brief an Körner vom 29. August 1787 hervorgeht, durch die auf eine philosophische Durchbringung des geschichtlichen Stoffs abzielenden Abhandlungen Kant's erhalten; und diese Thatsache ist auch insofern von Bedeutung, als Kant hier zum ersten Mal auf

Schiller den merkbarsten Einfluß ausübt. Zu diesem Anstoß war dann das Vorbild Montesquieu's getreten, von welchem Schiller (vgl. Schiller und Lotte. S. 158 ff.) rühmt, daß er es trefflich verstehe, die Resultate vieler Lectüre und eines philosophischen Denkens in kurze geistreiche Reflexionen von Gehalt zusammenzudrängen und diese auf feste allgemeine Principien zurückzuführen. Schiller aber ist seinen Meistern weder an wissenschaftlicher Vorsicht noch an wissenschaftlicher Gründlichkeit gleichgekommen.

Sichtlich ist die berühmte Jenaer Antrittsrede »Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte?« Kant's »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« nachgebildet; aber trotz des stolzen Schwunges dieser Rede, welcher noch heut jeden Leser unwiderstehlich mit sich fortreißt, muß man es sagen, daß sie die Gedanken Kant's, die noch aus der Schule Iselin's stammten und von Herder's tieferer Fassung längst überholt waren, übertreibt und verzerrt und daß sie nicht wenig dazu beigetragen hat, für die Geschichtsbetrachtung Maßstäbe und Gesichtspunkte geltend zu machen, von welchen sich die ächte wissenschaftliche Geschichtsauffassung ebenso freizuhalten hat wie die ächte Naturforschung von den Phantastereien der Naturphilosophie. Kant war von dem Satz ausgegangen, man könne die Geschichte der Menschengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur ansehen, um eine innerlich und zu diesem Zweck auch äußerlich vollkommene Staatsverfassung zu Stande zu bringen, als den einzigen Zustand, in welchem sie alle ihre Anlagen in der Menschheit völlig entwickeln kann; und Kant hatte hinzugefügt, daß er zwar mit dieser Idee einer Weltgeschichte, die gewissermaßen einen Leitfaden a priori habe, die Bearbeitung der eigentlichen blos empirisch abgefaßten Historie nicht verdrängen wolle, daß es aber für einen philosophischen Kopf, der übrigens sehr



geschichtskundig sein müßte, immerhin ein lohnendes Ziel sei, an der Hand dieses Leitfadens ein sonst planloses Aggregat menschlicher Handlungen, wenigstens im Großen, als ein System darzustellen. Schiller macht die Anwendung. Schiller fühlt sich als diesen philosophischen Kopf, der berufen ist, dieses Aggregat zum System, die zerstreuten Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder zum vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen zu erheben. »Nicht lange«, heißt es in dieser Rede, »kann sich der philosophische Geist bei dem Stoff der Weltgeschichte verweilen, so wird ein neuer Trieb in ihm geschäftig werden, der nach Uebereinstimmung strebt. Je öfter und mit je glücklicherem Erfolg er den Versuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen, desto mehr wird er geneigt, was er als Ursache und Wirkung ineinandergreifen sieht, als Mittel und Absicht zu verbinden. Eine Erscheinung nach der anderen fängt an, sich dem blinden Ungefähr der gesetzlosen Freiheit zu entziehen und sich einem übereinstimmenden Ganzen, das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist, als ein passendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm schwer, sich zu überreden, daß diese Folge von Erscheinungen, die in seiner Vorstellung so viel Regelmäßigkeit und Absicht annahm, diese Eigenschaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm schwer, wieder unter die blinde Herrschaft der Nothwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verstandes angefangen hatte, eine so heitere Gestalt zu gewinnen. Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d. h. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Princip in die Weltgeschichte. Mit diesem durchwandert er sie noch einmal, und hält es prüfend gegen jede Erscheinung, welche dieser große Schauplatz ihm bietet. Er sieht es durch tausend bestimmende Facta bestätigt und durch eben so viele andere widerlegt; aber so lange

in der Reihe der Weltveränderungen noch so wichtige Bindungsglieder fehlen, so lange das Schicksal über so viele Begebenheiten den letzten Aufschluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für unentschieden, und diejenige Meinung siegt, welche dem Verstand die höhere Befriedigung und dem Herzen die größere Glückseligkeit anzubieten hat«. Wie ganz anders Herder, der immer und immer wieder betont, daß jedes Volk und jedes Zeitalter seinen Mittelpunkt in sich selbst habe wie jede Kugel ihren Schwerpunkt, daß im ganzen Reich Gottes kein Ding allein Mittel, sondern Alles Mittel und Zweck zugleich sei, und daß die Entwicklung der Menschheit lediglich darin bestehe, daß ganz nach der Analogie der Natur Glied sich an Glied schließe, die Gegenwart auf dem Grund der Vergangenheit, die Zukunft auf dem Grund der Gegenwart, wenn auch oft unter den gewaltsamsten Unterbrechungen und Erschwerungen, naturgemäß fortbaue, selbständig und selbstschöpferisch!

Und noch weniger befriedigend als diese Antrittsrede sind die Abhandlungen über die erste Menschengesellschaft, über die Sendung Moses' und über die Gesetzgebung Lykurg's und Solon's. Die erste Abhandlung schließt sich an Kant's Abhandlung über »den muthmaßlichen Anfang der Menschengeschichte«, verquickt mit einigen Reminiscenzen aus Rousseau. Die zweite Abhandlung schließt sich, wie Schiller am Schluß selbst angiebt, an die von Reinhold unter dem Namen Decius herausgegebene freimaurerische Schrift »Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freimaurerei«. Die dritte Abhandlung, deren auf Lykurg bezügliche Abschnitte man neuerdings (vgl. Herrig's Archiv 1863. Bd. 33. S. 165 und Gödeke's Vorwort zu seiner Schillerausgabe Bd. 9) einem Stuttgarter Gymnasiallehrer Nast zuschreiben will, ist größtentheils den Reisen des jungen Anacharsis von Barthelemy entlehnt, welche Schiller laut eines Briefes an Körner im September 1789 in Rudolstadt las. Aus dieser Ent-



schauung erklärt sich, daß die Insel Salamis mit staunenswerthester Unbefangenheit Salamine genannt wird; die Selbständigkeit besteht nur darin, daß Schiller in Lykurg, für welchen Barthelemy nur Worte der Bewunderung hatte, das Grausame und Unmenschliche schärfer hervorhebt. Flüchtig zusammengeraffte Studien, die der bedrängte Docent vielleicht seinen Zuhörern gegenüber verantworten konnte, deren schleunige Drucklegung aber nur mit der peinlichen Manuscriptnoth des Herausgebers der Thalia entschuldigt werden kann.

Bald aber kehrte Schiller wieder auf festeren thatsächlichen Boden zurück.

Zunächst als Herausgeber einer großangelegten geschichtlichen Zeitschrift. Nach dem Vorbild der in London erscheinenden Collection universelle des Mémoires particuliers, relatifs à l'histoire de France unternahm Schiller 1789 die Uebersetzung und Bearbeitung geschichtlicher Memoiren; mit dem erweiterten Plan, sich auf alle Schriften dieser Gattung, gleichviel welche Geschichte sie betreffen und in welcher Sprache sie abgefaßt sein mögen, auszudehnen und die einzelnen Stücke zu näherem Verständniß mit universalgeschichtlichen Zeitgemälden zu begleiten. Es ist bekannt, wie wichtig und fruchtbar dieses Unternehmen war; auch nachdem sich Schiller längst von ihm zurückgezogen hatte, wurde es von Paulus und Woltmann fortgesetzt, von 1790 bis 1806 wuchs es zu dreiunddreißig Bänden an. Der erste Band brachte die im October 1789 geschriebene »Universalhistorische Uebersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen theilnehmenden Nationen«, welcher Schiller später den Titel »Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter« gab. Niemand wird es Schiller verargen, daß, wie seine Briefe an Körner bezeugen, er großen Werth auf diese Abhandlung legte. Zum ersten Mal trat Schiller auf diesen Anlaß in das Mittelalter, aus dessen Geschichte er im Winter 1789 bis 1790 auch den Stoff seiner

akademischen Vorlesung wählte, und er erfaßte es sogleich mit einem so hohem und freiem Sinn, daß er unter den Ersten genannt werden muß, welche eine gerechtere Würdigung des Mittelalters eingeleitet haben. Hell und klar, wenn auch noch in störend teleologischer Einkleidung, erscheint der Grundgedanke, daß das Mittelalter wesentlich der nothwendige Uebergang von der Nationalbeschränktheit des Alterthums zu der Erfassung und Verwirklichung des modernen Ideals allgemeiner Menschenfreiheit sei; und die Grundzüge der mittelalterlichen Entwicklung, die Macht der Hierarchie und der Lehnsverfassung, die Erschütterung der päpstlichen Obergewalt durch das Scheitern der Kreuzzüge, das allmäliche Emporkommen des Bürgerthums, werden mit einem geschichtlichen Scharfblick geschildert, den man erst in seiner vollen Größe schätzen lernt, wenn man die Abhandlung Schiller's mit der Einleitung Robertson's zur Geschichte Karl's V. vergleicht. Doch wurde in den späteren Bänden die Theilnahme Schiller's lässiger und äußerlicher. Die »Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrich's I.« ist im Wesentlichen nach Mich. Ignaz Schmidt's Geschichte der Deutschen, die »Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen, bis zum Tode Karl's IX.« nach L. P. Anquetil's Esprit de la Ligue gearbeitet; von Schiller ist nur die meisterhafte Form. Vgl. Schnorr's Archiv für Literaturgesch. 1874. Bd. 4. S. 57 ff.

In den Jahren 1790—92 folgte die Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Obgleich aus buchhändlerischen Rücksichten hervorgegangen, ist dieses Werk doch aus dem tiefsten Leben Schiller's gegriffen. Schon seit 1786 lag ihm der Stoff am Herzen.

Gar Vieles in diesem berühmten Geschichtswerk hält nicht mehr Probe. Die Quellenstudien sind grade hier sehr dürftig

und flüchtig; Khevenhiller's Annalen und neben diesen die neueren Darstellungen von Ignaz Schmidt, Herchenhahn und Murr sind die fast ausschließliche Grundlage. Und auch die Grundanschauung selbst ist eine zu enge; der große deutsche Krieg wird einseitig nur unter dem Gesichtspunkt des Religionskrieges behandelt. Die tief eingreifende und entscheidende allgemeine europäische Verwicklung, die Coalition gegen die Uebermacht des Hauses Oestreich-Spanien, die dem religiösen Kampf auf's innigste verflochten ist und denselben oft aufs wunderlichste durchkreuzt, die nicht blos die protestantischen Reichsfürsten, sondern auch die katholische Liga auf dem Kurfürstentag von Regensburg gegen den Kaiser stellte, die das französisch-schwedische Bündniß herbeiführte, ja sogar bei Gelegenheit der wichtigen mantuanischen Erbfolgefrage Papst Urban VIII., wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar zum Förderer der Unternehmungen Richelieu's und des Schwedenkönigs machte, wird nicht genugsam hervorgehoben. Sie erscheint nur episodisch; nicht, was sie thatsächlich war, als die eigentlich treibende Kraft der Ereignisse und Charaktere. Die Folgen dieser Einseitigkeit sind nicht ausgeblieben. Gustav Adolf, der gekommen war, den Kaiser von der Ostsee fernzuhalten, sich der Küstenländer zu bemächtigen, und, als das Glück günstig war, daran dachte, die Reichsgewalt umzugestalten, vielleicht sogar an sich zu ziehen, wird in hergebrachter Weise noch durchaus als frommer protestantischer Glaubensheld dargestellt; und erst nachträglich wird erwähnt, daß der Held, der bei Lützen sank, nicht mehr der Wohlthäter Deutschlands war, sondern daß der größte Dienst, den er der Freiheit des deutschen Reichs noch erweisen konnte, in seinem Sterben lag. Ja der ganze ungeheure Krieg erscheint, nach der Beseitigung Tilly's, fast nur wie ein riesiger Zweikampf zwischen den beiden größten Helden des Jahrhunderts, zwischen Gustav Adolf und Wallenstein, und die Theil-

nahme des Erzählers sowohl wie des Lesers erlahmt, sobald diese Helden von der Bühne abtreten, während doch in Wahrheit der Krieg erst in seinem letzten Jahrzehnt in die Phasen trat, welche für die spätere Entwicklung der allgemeinen Weltverhältnisse am entscheidendsten wurden. Alles geht mehr auf scharf zugespitzte dramatische Lebendigkeit als auf strenge geschichtliche Treue, mehr auf ein mächtiges Pracht- und Schaustück als auf die mit dem Griffel eines Tacitus zu entwerfende Zeichnung und Ausmalung der entsetzlichen Schmach und Erniedrigung Deutschlands. Wer aber möchte gleichwohl dieses gewaltige Werk missen? Die Schwächen der Forschung sind leicht durchschaubar, an Kunst der Darstellung hat sich Schiller den größten Meistern aller Zeiten angereiht.

Als sich im Juni 1791 die glücklicherweise falsche Nachricht von Schiller's Tode verbreitete, schrieb Baggesen an Reinhold (Briefwechsel. Bd. 1, S. 50): »Daß der Schauspieldichter in ihm gestorben ist, kann ich vielleicht vergessen lernen; aber daß Deutschlands erster und vielleicht aller Künftigen erster Geschichtsschreiber nicht mehr ist, das werde ich nie, nie verbluten.«

Und wäre Schiller's Verdienst um die Geschichte kein anderes als daß er in Deutschland der Erste war, welcher die Geschichte aus einer Schulsache zu einer lebendigen Volkssache machte, der Ton, in welchem Niebuhr und Gervinus von seiner Geschichtsschreibung sprechen, wäre gerichtet.

Schiller selbst ging aus diesen geschichtlichen Studien als ein durchaus Anderer hervor.

Durch die Geschichte ist Schiller vollends von Rousseau erlöst worden. Sein ganzes Denken und Empfinden wurde gegenständlicher, thatsächlicher.

Und vom ersten Anbeginn verknüpfte sich mit dem geschichtlichen Studium Schiller's noch ein anderes, sehr gewichtiges neues Bildungselement.

Je reiner und heller allmälich das vernunftgemäße Menschheitsideal in ihm aufleuchtete, um so wahlverwandter fühlte auch er sich, wie wenige Jahre vorher Goethe unter der Obmacht derselben Stimmungen, von der reinen und schönen Menschlichkeit der Poesie der Griechen ergriffen.

Voß mit seiner Homerübersetzung hatte ihm eine völlig neue Welt erschlossen. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 bestätigt Schiller ausdrücklich, daß er in dem entscheidenden Alter, in welchem die Gemüthsform meist für das ganze Leben bestimmt wird, im Alter von dem vierzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahr, sich ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur völlig verabsäumt und selbst aus dem Lateinischen nur sehr sparsam geschöpft hatte.

Wer denkt nicht an jene wunderbare Elegie von den Göttern Griechenlands, die im März 1788 mitten unter den Vorarbeiten seiner niederländischen Geschichte entstand und die die überwältigende Macht dieser neuen Eindrücke mit so tief ergreifender Empfindung ausspricht?

Caroline von Wolzogen und die Briefe Schiller's an Körner erzählen uns, wie er während seines Sommeraufenthalts in Rudolstadt mit den geliebten Frauen am Abend den ganzen Homer las, die Odyssee in der Uebersetzung von Voß, die Ilias in einer prosaischen Uebersetzung, und wie sie von Homer sodann zu den griechischen Tragikern übergingen, die sie sich zunächst freilich nur in der verzopften französischen Bearbeitung Brumoy's zu eigen machen konnten. »Es war uns«, sagt Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 270), »als riesele ein neuer Lebensquell um uns her; diese große Darstellung der Menschheit in ihrer Allgemeinheit und ewigen Naturwahrheit ergriff uns im tiefsten Innern.« Auf den Wunsch der Geliebten übersetzte Schiller die Iphigenie von Aulis und einzelne Scenen der Phönicie-

rinnen, und um dieselbe Zeit trug er sich auch mit einer Uebersetzung des Agamemnon von Aeschylus; denn dieses Stück, schreibt er an seine Braut (Schiller und Lotte. S. 160), sei eines der schönsten, die je aus einem Dichterkopf hervorgegangen.

Schiller war von diesen Eindrücken so in's innerste Mark getroffen, daß er sich vornahm, in den nächsten zwei Jahren keinen modernen Schriftsteller mehr zu lesen; nur so könne er seinen durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei von der wahren Einfachheit entfernten Geschmack reinigen; nur so könne er hoffen, sich in den Geist der Griechen und deren hoheitsvollen Stil unvermerkt einzuleben.

Beide Richtungen, das Studium der Geschichte und das Studium der griechischen Dichtung, durchdrangen sich in Schiller zu tief innerlicher Einheit und Wechselwirkung.

Nicht mehr das Naturevangelium Rousseau's, sondern die durch Bildung geläuterte Natur. Das Urbild und das Vorbild dieser wiedergeborenen und erhöhten Natur aber ist das kunstverklärte Griechenthum.

Tief und begeistert, wenn auch zu gedankenmäßig lehrhaft giebt dieser Anschauung das tiefsinnige Gedicht »Die Künstler« Ausdruck. Bereits im Sommer 1788 zu Rudolstadt begonnen, wurde es am 4. Februar 1789 vollendet. Schiller selbst sagt wiederholt, daß es aus dem Innersten seines Wesens gequollen. Wie die Kunst die erste Führerin der Menschheit ist und die sittliche und wissenschaftliche Kultur vorbereitet, so ist auch die Kunst allein, obgleich der Denker jetzt »trunken von siegrufenden Päanen, mit rascher Hand schon nach der Krone greift«, der Menschheit volle Entfaltung und Vollendung; der Menschheit Ideal ist erst erreicht, wenn sittliche und wissenschaftliche Kultur wieder volle Schönheit sind. Das vollendete Leben ist selbst wieder Kunstwerk. Den Künstlern ruft das Gedicht zu:

„Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit Euch, dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

— — —

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in Euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

— — — —

Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben.

— — —

Fern dämmre schon in Eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf."

Die Herbigkeit der im Winter 1790 geschriebenen Recension über Bürger's Gedichte ist nur zu verstehen, wenn man sie mit den in den Künstlern ausgesprochenen Ideen und Forderungen zusammenhält. Die Dichtung, heißt es auch hier, soll aus der modernen Zersplitterung und Zerstückelung der Seelenkräfte gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellen, der Dichter soll mit seiner idealisirenden Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen.

Es ist eine wichtige Thatsache, daß Schiller auch im Jahr 1793, als er behufs erneuter Herausgabe an die Durchsicht seiner Gedichte ging, wie er an Körner (Bd. 3, S. 106) schreibt, zwar nicht mehr mit allen Einzelheiten, namentlich nicht mehr mit dem Gange des Gedichts, aber doch durchaus noch mit dem Grundgedanken einverstanden ist.

Alle späteren Ideen Schiller's liegen in diesem Gedicht im Keime. Seine gesammte Thätigkeit in den nächstfolgenden Jahren war wesentlich darauf gerichtet, diese neue Anschauungsweise in ihrer ganzen und vollen Tragweite auszugestalten. Nach der sittlichen Seite sowohl wie nach der künstlerischen.

Nach der sittlichen Seite bedurfte es von diesem Stand-

punkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit Kant, dessen Philosophie alle Gemüther beherrschte. Auch Schiller wurde, sobald er diese Philosophie kennen lernte, ihr begeisterter Schüler und Anhänger; aber von ihrer sinnenfeindlichen Sittenlehre sah er sich durch eine himmelweite Kluft getrennt.

Von hier aus entspringen die philosophischen Studien und Abhandlungen Schiller's; fast alle gehen auf die Ergänzung und schöpferische Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Und nach der künstlerischen Seite bedurfte es von diesem Standpunkt aus der gründlichsten Auseinandersetzung mit den dichterischen Zeitrichtungen, mit seiner eigenen Vergangenheit und mit den bestimmt ins Auge zu fassenden Zielen seiner dereinstigen neuen dichterischen Zukunft. Was sich bereits im Don Carlos ankündigte, das Absehen von dem ausschließlichen Muster Shakespeare's, das hatte sich unter der Gewalt der griechischen Dichter, insbesondere der griechischen Tragiker, nur um so tiefer vollzogen. »Ehe ich«, schreibt Schiller in einem Briefe an Körner vom 26. November 1790, »der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein.« In einem anderen Briefe vom 24. October 1791 setzt Schiller hinzu: »Ueberhaupt und vorzüglich strebe ich durch die Uebersetzungen der tragischen Dichter nach dem griechischen Stil, was Du auch dagegen magst auf dem Herzen haben.«

Grund und Zweck der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist es, zu erörtern, wie und inwieweit der moderne Dichter neben dem alten bestehen könne. Und dieses Thema wich fortan nicht mehr aus seiner Seele.

Nur wer keinen Begriff hat von dem tiefen Gedankenleben

Schiller's, kann Schiller's geschichtliche und philosophische Epoche beklagen. Schiller wäre niemals dieser volle und große Mensch, niemals dieser volle und große Dichter geworden, hätte er diese schweren und langen und nach der Natur seines Geistes unerläßlichen Bildungskämpfe nicht voll und ganz ausgekämpft.

Am 2. Februar 1789 schrieb Schiller an Körner: »Das ist richtig, daß diese Diversion, besonders wenn sie einige Jahre dauert, einen sehr merklichen Einfluß auf meine erste dramatische Arbeit haben wird und, wie ich doch immer hoffe, einen glücklichen. Was ich auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihr Recht behaupten; in anderen Sachen werde ich nur so weit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen; und Alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen. In acht Jahren wollen wir einander wieder daran erinnern.« Der Erfolg hat gezeigt, wie tiefblickend Schiller die Bedürfnisse seines Entwicklungsganges erkannte und beurtheilte.

2.

Die philosophischen Abhandlungen und die philosophirenden Gedichte.

Schiller war ganz und gar von seinen geschichtlichen Arbeiten umdrängt, als er am 16. Mai 1790 an Körner meldete, daß die alte Lust zum Philosophiren wieder in ihm erwacht sei. Er wollte sich die aus den griechischen Dichtern neuge-

wonnenen Kunstanschauungen zu festem Bewußtsein bringen. Neben seiner Vorlesung über Universalgeschichte las er daher in diesem Sommer zugleich eine ästhetische Vorlesung über Theorie der Tragödie.

Zunächst allerdings war auch jetzt noch sein Philosophiren ein durchaus dilettantisches. Er setzte einen Stolz darein, keinen anderen Philosophen zu Rath zu ziehen; er meinte um so sicherer neue ästhetische Principien finden zu können, je mehr er sich einzig und allein an seine tragischen Muster halte.

Bald aber erfolgte in diesen philosophischen Studien Schiller's eine sehr bedeutende Wendung.

Es ist der Vortheil kleiner Universitätsstädte, daß willkürliche wissenschaftliche Abschließung in ihnen eine Unmöglichkeit ist. Auf allen Straßen Jenas hörte Schiller von nichts als von Kant'scher Philosophie reden; mit Reinhold, dem begeisterten Apostel Kant's, war er, wenn auch nicht durch Freundschaft, so doch durch den unausgesetztesten täglichen Verkehr verbunden. Wir wissen, welchen wichtigen Einfluß die kleinen geschichtsphilosophischen Schriften Kant's bereits auf Schiller's Jenaer Antrittsrede und auf seine ersten geschichtlichen Vorlesungen geübt hatten. Und nun war in demselben Jahr 1790, da Schiller über einer neuen Aesthetik sann, auch Kant's Aesthetik, die Kritik der Urtheilskraft, erschienen, und hatte sogleich die lebhafteste Theilnahme Aller auf sich gezogen, selbst Goethe's, der sich grundsätzlich von der neuen Philosophie fern hielt. Wie also hätte Schiller diesem mächtigen Anreiz auf die Dauer widerstehen können? Zumal als ihm durch die schwere verhängnißvolle Krankheit, die ihn im Anfang des Jahres 1791 überfiel und an den Rand des Grabes brachte, längere Enthaltung von aller selbstschöpferischen Thätigkeit zur unabweislichsten Nothwendigkeit wurde? Am 3. März 1791 (vgl. C. v. Wolzogen: Leben Schiller's. Th. 2, S. 79) schreibt Schiller an Körner: »Du

errräthst wohl nicht, was ich jetzt lese und studire? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten. Bei meiner geringen Bekanntschaft mit philosophischen Systemen würde mir die Kritik der reinen Vernunft und würden mir selbst einige Reinhold'sche Schriften für jetzt noch zu schwer sein und zu viel Zeit wegnehmen. Weil ich aber über Aesthetik schon viel nachgedacht habe und empirisch noch mehr darin bewandert bin, so komme ich in der Kritik der Urtheilskraft weit leichter fort und lerne gelegentlich viele Kant'sche Vorstellungsarten kennen, weil er sich in diesem Werke darauf bezieht und viele Ideen aus der Kritik der Vernunft in der Kritik der Urtheilskraft anwendet. Kurz, ich ahne, daß Kant für mich kein so unübersteiglicher Berg ist und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlassen.« Die Gunst der Umstände begünstigte diese Bestrebungen. Durch die hochherzige Gabe des Herzogs von Augustenburg, jährlich tausend Thaler auf drei Jahre, wurde Schiller in den Stand gesetzt, wie er am 13. December 1791 im ersten Gefühl seiner Freude schreibt, endlich einmal unabhängig von Nahrungssorgen ganz den Entwürfen seines Geistes zu leben, zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten. Diese Muße gehörte fast ausschließlich dem hingebendsten Studium Kant's. Seitdem war Schiller einer der begeistertsten und, wie es bei seiner gewaltigen Schaffenskraft nicht anders sein konnte, einer der wirksamsten Kantianer.

Alles, was Schiller nach dieser Zeit Philosophisches geschrieben hat, steht daher mit der Lehre Kant's in der engsten Verbindung, wenn auch vielfach den Meister bekämpfend und ihn selbständig fortbildend.

Schon im December 1791, unter den ersten Eindrücken der

neuen Kant'schen Anregungen, schrieb Schiller die Aufsätze »Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« und »Ueber die tragische Kunst.« Es sind unfertige Aphorismen aus den zuerst von Kant unabhängig entworfenen Collegienheften, nur nachträglich mit einigen Kant'schen Anschauungen und Ausdrucksweisen verbrämt. Selbstschöpferisch innerhalb seines neuen Standpunktes wurde Schiller erst, nachdem er im September 1792 die Geschichte des dreißigjährigen Krieges beendigt hatte.

Jetzt aber begann für Schiller eine Zeit der raschesten und glänzendsten wissenschaftlichen Fortschritte und Eroberungen.

Vorerst war es die Grundlage aller Aesthetik, die wissenschaftliche Begriffsbestimmung der Schönheit selbst, welcher Schiller sein ganzes Sinnen und Denken zuwendete.

Kant's Schönheitsbegriff hatte eine sehr empfindliche Lücke. Es ist das Verdienst Körner's, von Anbeginn Schiller auf dieselbe aufmerksam gemacht zu haben. Als Schiller am 3. März 1791 ihm sein Studium der Kritik der Urtheilskraft gemeldet hatte, antwortete ihm Körner am 13. März: »Kant spricht blos von der Wirkung der Schönheit auf das Subject; die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objecte, die in den Objecten selbst liegt, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.« Diese Worte zündeten in Schiller um so tiefer, da er in seinem Gedicht von den Künstlern bereits selbst überall von einer solchen in den Dingen selbst liegenden Schönheit ausgegangen war, ja, wenn er dort den Künstlergeist einen heiteren Geist nannte, »der die Nothwendigkeit mit Grazie umzogen«, im Grunde bereits die Lösung des Räthsels ausgesprochen hatte. Schiller ruhte und rastete nicht, die Lücke Kant's auszufüllen, d. h. nach dem in den Dingen selbst liegenden unterscheidenden Merkmal

und Gesetz des Schönen zu suchen. Er suchte nicht vergeblich. Bereits im Mai 1792, bei einem Besuch in Dresden, konnte Schiller seinem Freund Körner Briefe über die Grundlagen der Aesthetik ankündigen. Im Winter 1792—93 las er ein Privatissimum über dasselbe Thema. Es ist eine der unverlierbarsten Thaten Schiller's, der Erste gewesen zu sein, welcher den unerläßlichen und doch von der Wissenschaft bisher so arg vernachlässigten Grundbegriff der Schönheit zu voller wissenschaftlicher Klarheit und Bestimmtheit erhob.

Die beabsichtigte Ausführung eines philosophischen Gesprächs »Kallias oder über die Schönheit«, welches diesen Grundbegriff entwickeln und in seiner vollen Bedeutung und Tragweite systematisch darlegen sollte, ist leider unterblieben. Aber wenigstens über diesen Grundbegriff selbst haben wir durch die eingehenden Briefe Schiller's an Körner hinreichenden Einblick.

Es ist der Begriff der organischen Selbstgestaltung, der Begriff der freien Selbstbestimmung, der Freiheit und Autonomie in der Erscheinung. Besonders die Briefe vom 8. und 18. Februar 1793 sind für die Geschichte der Aesthetik von unvergänglichem Werth. »Es ist gewiß«, sagt Schiller, »von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kant'sche, das zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück und diese nennen wir Schönheit.« Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anderes als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart. Sobald wir ein Ding ästhetisch beurtheilen, wollen wir blos wissen, ob es das, was es ist, durch sich selbst sei. Nicht zwar, als ob Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an sich mit der Schönheit unverträglich wären,

jedes schöne Product muß sich vielmehr Regeln unterwerfen; sondern darum, weil der augenfällige und bemerkte Einfluß eines Zweckes und einer Regel sich als Zwang ankündigt und Heteronomie für das Object bei sich führt. Das schöne Product darf und muß sogar regelmäßig sein; aber es muß regelfrei erscheinen.« Schiller giebt diesem Begriff die mannichfachsten, oft glücklichsten Bezeichnungen. In einem Briefe vom 23. Februar 1793 nennt er die Schönheit das innere Princip der Existenz an einem Dinge zugleich als Grund seiner Form betrachtet, die innere Nothwendigkeit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist, durch sich selbst gebändigte Kraft, Beschränkung aus Kraft. Und es ist schlagend, wenn Schiller sodann mit unmittelbarer Bezugnahme auf Kant sagt, daß kein Zweifel obwalten könne, daß dieser Begriff eine völlig objective Beschaffenheit der Dinge selbst sei; der Unterschied zwischen zwei Naturwesen, von denen das eine ganz Form sei und eine vollständige Herrschaft der lebendigen Kraft über die Masse zeige, das andere aber von seiner Masse unterjocht worden, bleibe übrig auch nach völliger Hinwegdenkung des beurtheilenden Subjects.

Folgerichtig mußte nun dieser wichtige Begriff der in sich organischen Schönheit durch alle Hauptgebiete der verschiedenartigen Schönheitserscheinungen einheitlich durchgeführt werden. Schiller sah darin recht eigentlich die Probe der Richtigkeit, daß dieser Begriff die Aesthetik der Sitte und des Lebens und die Aesthetik der Kunst zugleich umfasse. Nichtsdestoweniger ließ Schiller, um sich nicht allzulange von seinem inneren Dichterberuf zu entfernen, diesen weitaussehenden Plan eines vollständigen Systems fallen und zerstreute die gewonnenen Studienblätter in einzelne Abhandlungen.

Man hätte meinen sollen, daß, war nun einmal, nach Aufgebung des Ganzen, zwischen der Aesthetik der Sitte und des Lebens

und zwischen der Aesthetik der Kunst zu wählen, die Aesthetik der Kunst dem Dichter unendlich näher liegen mußte. Und in der That hatte Schiller diese Aufgabe scharf ins Auge gefaßt. Emsig sieht er sich in dieser Zeit nach Büchern über bildende Kunst und Musik um. Die Bemerkungen, welche Schiller in jenen Briefen an Körner von seinem neuen Gesichtspunkt aus über künstlerische Technik und über Stil und Manier macht, sind äußerst fein und scharfsinnig und verdienen noch heut die sorgsamste Beachtung. Um so überraschender ist es, daß Schiller gleichwohl den entgegengesetzten Weg einschlug und sich vorzugsweise auf die Erforschung und Darlegung der Gesetze der Aesthetik der Sitte beschränkte.

Auf's offenkundigste zeigt sich, daß es für jetzt noch weit mehr sittliche als künstlerische Fragen und Anliegen waren, welche Schiller zunächst auf dem Herzen lagen. Noch war Schiller viel zu sehr mit der Entwicklung seines inneren Menschen beschäftigt, als daß er schon jetzt Drang und Zeit gehabt hätte für eine künstlerische Stillehre, wie ein so großes Muster in Lessing's Laokoon vorlag und wie sie später Schiller selbst in seinem Briefwechsel mit Goethe für die Forderungen und Gesetze der epischen und dramatischen Dichtart so geistvoll erfaßte. Wie schon das Lehrgedicht von den Künstlern vor Allem vom Leben selbst Schönheit und künstlerische Verklärung verlangt hatte, so fragte Schiller auch jetzt, wie er sich in einem Briefe vom 10. December 1793 an Körner ausdrückt, vor Allem nach dem Einfluß des Schönen und des Geschmacks auf den Menschen und die Gesellschaft.

Und zwar um so angelegentlicher, je mehr ihm grade hier Kant's Anschauung widerstrebte.

Die Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Aesthetik wurde ihm eine Widerlegung und Fortbildung der Kant'schen Sittenlehre.

Sein Kampf ging gegen Kant's starres Pflichtgebot und

dessen grämliche Abweisung aller sinnlichen Neigungen und Antriebe. Wie in Luther, meinte Schiller (vergl. Briefwechsel mit Goethe. Bd. 2, S. 167), so sei auch in Kant Etwas, was an einen Mönch erinnere, der sich zwar sein Kloster geöffnet habe, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen könne.

In den Briefen an Körner ist dieses Thema klar ausgesprochen. »Offenbar«, schreibt Schiller am 19. Februar 1793, »hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes und Peinliches. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respectirt wissen, weil wir jedes Wesen in der ästhetischen Beurtheilung als einen Selbstzweck betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, ekelt und empört, daß etwas dem anderen aufgeopfert werde und zum Mittel dienen soll. Daher kann eine moralische Handlung niemals schön sein, wenn wir der Operation zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird. Unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht wirklich ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur blos den Auftrag unserer Triebe vollführte, indem sie sich den Trieben grade entgegen unter die Herrschaft des reinen Willens beugt.« Nicht starre Sittlichkeit, sondern sittliche Schönheit ist, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen, denn diese tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist.

Ihre ausführliche und endgiltige Darlegung aber fand diese Anschauung Schiller's in der klassischen Abhandlung über Anmuth und Würde, welche im Mai 1793 entstand.

Es ist die unzweifelhaft wichtigste Urkunde für die Beurtheilung von Schiller's sittlichem Lebensideal.

Bedeutsam beginnt diese Abhandlung mit der Hinweisung auf eine griechische Mythe. Wir stehen hier überall auf ächt griechischem Boden.

Der erste Theil handelt von der sittlichen Anmuth. Die Grundgedanken sind folgende:

Wohl ist sie von unendlichem Reiz, jene angeborene Körperschönheit, die eine Gunst der Natur und des Glücks ist; der Natur, welche die Anlage dazu hergab und selbst entwickelte, des Glücks, welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte. Aber diese Schönheit des Baues oder, wie sie Schiller nennt, diese architektonische Schönheit ist doch nur die eine Seite. Der Mensch ist nicht blos Naturwesen, er ist zugleich freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist selbst bildet sich seinen Körper durch die Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. So wie ein feindseliger, mit sich uneiniger Geist sogar die erhabenste Schönheit des Baues zu Grunde richtet, daß man unter den unwürdigen Händen der Freiheit das herrliche Meisterstück der Natur zuletzt nicht mehr erkennen kann, so sieht man auch zuweilen das heitere und in sich harmonische Gemüth der durch Hindernisse gefesselten Technik zu Hilfe kommen, die Natur in Freiheit setzen und die noch eingewickelte gedrückte Gestalt mit göttlicher Glorie auseinanderbreiten. Diese geistgeborene Schönheit ist es, welche Schiller im Gegensatz zur architektonischen Schönheit als Anmuth oder Grazie bezeichnet. Mit Recht kann er daher sagen, die architektonische Schönheit mache dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie dagegen ihrem Besitzer Ehre; jene sei ein Talent, diese persönliches Verdienst. Es fragt sich nur, wie das Gemüth, d. h. die moralische Empfindungs-

weise beschaffen sein müsse, die sich am besten mit dieser anmuthsvollen Schönheit im Ausdruck verträgt oder gar dieselbe hervorbringt. Unbedingte Verleugnung und Unterdrückung der Forderungen der Sinnlichkeit kann es nicht sein. Schönheit ist nur, wo der Natur ihre Freiheit gewahrt ist; hier aber muß der Geist, weil die Sinnlichkeit fortwährend hartnäckig und kraftvoll widersteht, auf's sichtbarste Zwang und Gewalt üben. Ebensowenig kann es die unbedingte Herrschaft des Naturtriebes sein. Nicht blos den moralischen Sinn, der den Ausdruck der Menschheit unnachläßlich fordert, empört ein Mensch in diesem Zustand; auch der ästhetische Sinn, der sich nicht mit dem bloßen Stoffe befriedigt, sondern in der Form ein freies Vergnügen sucht, wird sich mit Ekel von einem solchen Anblick abwenden, bei welchem nur die Begierde ihre Rechnung finden kann. Das erste dieser Verhältnisse zwischen beiden Naturen im Menschen erinnert an eine Monarchie, wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaum hält; das zweite an eine wilde Ochlokratie, wo der Bürger durch Aufkündigung des Gehorsams gegen den rechtmäßigen Oberherrn so wenig frei als die menschliche Bildung durch Unterdrückung der moralischen Selbstthätigkeit schön wird, vielmehr nur dem brutalen Despotismus der untersten Klassen, wie hier die Form der Masse, anheimfällt. Was also ist das Ergebniß? Wenn weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird — denn es giebt keinen vierten Fall — derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zusammenfallen, die Bedingung sein, in welcher diese Schönheit erfolgt. Der Mensch ist nicht dazu bestimmt, einzelne sittliche Handlungen zu verrichten, sondern ein sittliches Wesen zu sein. Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist seine Vorschrift, und Tugend ist nichts anderes als Neigung zur Pflicht. Der

Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Dadurch schon, daß die Natur ihn zum vernünftig sinnlichen Wesen d. h. zum Menschen machte, kündigte sie ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat, auch in den reinsten Aeußerungen seines göttlichen Theiles den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesammten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Principien hervorquillt, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, ist seine sittliche Denkart geborgen; denn so lange der sittliche Geist noch Gewalt anwendet, muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. Der blos niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden.

Mit freudigster Anerkennung betont Schiller, was für ein großes Verdienst Kant's es war, gegen die Ausschweifungen der einseitig auf die Befriedigung der menschlichen Neigungen gegründeten Glückseligkeitslehre, die durch die Engländer und Franzosen auch in die deutsche Aufklärungsbildung gekommen, wieder an die Strenge des unverbrüchlichen Pflichtbegriffs erinnert zu haben. »In der Kant'schen Moralphilosophie aber« fährt Schiller fort, »ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Ascetik die moralische Vollkommenheit zu suchen.« Kant war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solon's noch nicht werth und empfänglich schien. Womit aber hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte? Weil oft sehr unreine Neigungen den Namen der Tugenden usurpiren, mußte darum auch der uneigennützige Affect in der edelsten Brust verdächtig gemacht werden? Es ist

für moralische Wahrheiten gewiß nicht vortheilhaft, Empfindungen gegen sich zu haben, die der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf. Wie sollen sich aber die Empfindungen der Schönheit und Freiheit mit dem äußeren Geist eines Gesetzes vertragen, das ihn mehr durch Furcht als durch Zuversicht leitet, das ihn, den die Natur doch vereinigte, stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, daß es ihm Mißtrauen gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft über den andern versichert? Es erweckt kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr durch ihn mißleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn es beweist, daß beide Principien in ihm sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit, welche dasjenige ist, was man unter einer schönen Seele versteht.

»Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenlehre, so wie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältniß seiner Handlungen zum Gesetz die strengste Rechnung abzulegen. In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Er-

scheinung. Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphiren.«

So weit dieser erste Theil. Der Begriff der schönen Seele in der Auffassung Schiller's ist der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinn der Alten. Nicht die abstoßende Härte Kant's, sondern die reine und freie Heiterkeit der griechischen Kalokagathie.

Bekannt ist das schöne Xenion:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung,
Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin.
Da ist kein anderer Rath, Du mußt suchen, sie zu verachten
Und mit Abscheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut."

Und ein anderer Votivspruch sagt:

„Ueber das Herz zu siegen ist groß, ich verehre den Tapfern;
Aber wer durch sein Herz sieget, er gilt mir doch mehr."

Noch in der letzten Dichtung Schiller's, in der Huldigung der Künste, heißt es:

„Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele."

Der zweite Theil dieser Abhandlung handelt von der sittlichen Würde. Nicht als Gegensatz des ersten Theils, sondern als Ergänzung desselben..

Freilich, sagt Schiller, ist es des Menschen höchste Aufgabe, eine innige Uebereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen zu stiften, immer ein harmonisches Ganzes zu sein und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln; aber diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist ein Ideal, das selbst in den Auserwähltesten sich immer wieder von dem Druck und dem Widerstreit der Sinne bedroht sieht. Diesen Angriffen des Affects, d. h. der überwachsenden Sinnlichkeit

hat der Mensch, um die Herrlichkeit einer schönen Seele zu erringen oder sich dieselbe zu wahren, Widerstand zu leisten; er kann dies nur, indem er der Macht der Sinnlichkeit die Macht der Vernunft entgegenstellt. In diesem Kampf verwandelt sich die schöne Seele in eine moralisch große oder erhabene; denn groß und erhaben und allein groß und erhaben ist Alles, was von einer Ueberlegenheit des höheren Vermögens über die sinnliche Niedrigkeit Zeugniß giebt. Jetzt erprobt sich untrüglich, was in dem angegebenen Sinn eine schöne Seele, d. h. eine Charaktererrungenschaft, und was nur ein sogenanntes gutes Herz, d. h. eine angeborene Temperamentstugend ist. Der Naturtrieb übt im Affect über den Willen eine vollkommene Zwangsgewalt aus; wo ein Opfer nöthig ist, wird es die Sittlichkeit und nicht die Sinnlichkeit bringen. Die Temperamentstugend unterliegt und sinkt im Affect zum bloßen Naturproduct herab. Wo hingegen die Vernunft selbst, wie bei einem schönen Charakter der Fall ist, die Neigung in Pflicht nahm und der Sinnlichkeit das Steuer nur anvertraute, so wird sie dies Steuer in demselben Augenblick zurücknehmen, da der Trieb seine Vollmacht mißbrauchen will. Die schöne Seele geht in's Heroische über und erhebt sich zur reinen Intelligenz. Nennen wir die schöne Seele in der idealen Heiterkeit ihres ruhig harmonischen Gleichgewichts Anmuth, so nennen wir sie in der kämpfenden Bethätigung ihrer sittlichen Kraft und in dem Sieg ihrer Geistesfreiheit Würde. Anmuth und Würde sind also so wenig Gegensätze, daß sie vielmehr nur verschiedene Spiegelungen des einen und selben Charakterideals sind. Schiller setzt hinzu: »Da Würde und Anmuth ihre verschiedenen Gebiete haben, worin sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand nicht aus; vielmehr ist es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth em-

pfängt. Sind Anmuth und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet.«

Wie Schiller am Eingang dieser Betrachtungen höchst bedeutsam von der griechischen Mythe ausging, so kehrt er nicht minder bedeutsam auch am Schluß zum Griechenthum wieder zurück. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit, sagt er, sind die Antiken gebildet, gleichwie er in den Briefen über die ästhetische Erziehung begeistert von der Juno Ludovisi rühmt, daß es weder Anmuth noch Würde sei, was aus diesem herrlichen Antlitz zu uns spreche, denn es sei beides zugleich.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde liegt so sehr der innerste Kern der sittlichen Denkweise Schiller's, daß sich um sie eine beträchtliche Anzahl kleiner Abhandlungen gruppirt, die wesentlich den Zweck haben, diesen Grundgedanken weiter auszuführen und vor einseitigen Angriffen und Mißverständnissen zu schützen.

Obgleich zum Theil sehr viel später erschienen, sind diese kleineren philosophischen Abhandlungen, wie Tomaschek in seiner trefflichen Schrift über Schiller's Verhältniß zur Wissenschaft (S. 208 ff. 245 ff.) überzeugend nachgewiesen hat, doch insgesammt während Schiller's Aufenthalt in Schwaben vom Sommer 1793 bis zum Frühjahr 1794 entstanden; wenigstens in ihrer ersten Skizzirung.

Man verkennt die Absichten Schiller's gänzlich, wenn man gemeint hat, daß die Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, die, wie gegen die hohle Schöngeisterei in der Wissenschaft, so auch gegen die hohle Schöngeisterei in der Auffassung des sittlichen Lebens eifert, wieder in die strengen Wege Kant's zurücklenke. Diese Abhandlung ist nur verständlich, wenn man sofort ihr Seitenstück,

die Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten, zur Vergleichung herbeizieht.

Doch am schlagendsten tritt die Uebereinstimmung mit der Abhandlung über Anmuth und Würde in der Abhandlung über das Erhabene hervor; nur mit dem Unterschied, daß Schiller, wahrscheinlich um die Spötteleien Kant's, welcher in einer gegen Schiller gerichteten Anmerkung der zweiten Auflage seiner Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. die Grazien mit verführerischen Buhlschwestern verglichen hatte, unschädlich zu machen, jetzt die Ausdrucksweise verändert hat und die Anmuth nunmehr als das Schöne, die Würde als das Erhabene bezeichnet.

In diesem Sinn heißt es auch hier: »Ohne das Schöne würde zwischen unserer Naturbestimmung und unserer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein. Ueber dem Bestreben, unserem Geisterberuf Genüge zu leisten, würden wir unsere Menschheit versäumen und, alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Schon das Erhabene würde uns die Schönheit unserer Würde vergessen machen. In der Erschlaffung eines ununterbrochenen Genusses würden wir die Rüstigkeit des Charakters einbüßen und unsere unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für Beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen.«

Ferner: »Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevolle Reise, macht uns



die Fesseln der Nothwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles Körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet; über diese hinaus kann ihn sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu; ernst und schweigend und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlige Tiefe. In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur des Menschen genießen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stände.«

Schiller hat diesen Gedanken fast wörtlich in einem Epigramm »Die Führer des Lebens« ausgesprochen, welches ursprünglich weit bezeichnender den Titel »Schön und Erhaben« führte.

„Zweierlei Genien sind's, die Dich durchs Leben geleiten.
Wohl Dir, wenn sie vereint helfend zur Seite Dir stehn!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt Dir der eine die Reise,
Leichter an seinem Arm werden Dir Schicksal und Pflicht.
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft Dich,
Wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht.
Hier empfängt Dich entschlossen und ernst und schweigend der andere,
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe Dich hin.
Nimmer widme Dich einem allein! Vertraue dem erstern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern Dein Glück!"

Am Schluß der philosophischen Lehrjahre stehen die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Ursprünglich waren es Privatbriefe an Schiller's Freund und Wohlthäter, den Herzog Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg. Diese Briefe waren durch den Brand des königlichen Schlosses in Kopenhagen vernichtet worden, und der Herzog hatte eine Abschrift verlangt. Am 20. Januar 1795 schickte Schiller (vgl. Deutsche Rundschau. 1875. April. S. 51) das erste Heft der Horen an den Herzog mit den Worten: »Als ich im vorigen Jahr damit umging, eine Abschrift meiner in Kopenhagen verunglückten Briefe zu besorgen, drangen sich mir so viele Unvollkommenheiten darinnen auf, daß ich mir nicht erlauben konnte, solche in ihrer ersten Gestalt wieder in die Hände Eurer Durchlaucht zu geben; ich unternahm deswegen eine Verbesserung, welche mich weiter führte als ich dachte, und der Wunsch, etwas hervorzubringen, das Ihres Beifalls würdig wäre, veranlaßte mich, jenen Briefen nicht nur eine ganz neue Gestalt zu geben, sondern auch den Plan derselben zu einem größeren Ganzen zu erweitern«. Die jetzige Fassung fällt in die Zeit vom September 1794 bis zum Juni 1795.

Es könnte scheinen, als beträten wir hier ein neues Gebiet. Die ersten Briefe verweisen auf die niederschlagenden Eindrücke der entartenden französischen Revolution und sprechen es als ihre Aufgabe aus, darzuthun, daß der Weg zur Politik durch die Aesthetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Allein der Verlauf der Untersuchung verläßt diesen politischen Ausgangspunkt völlig. Bald befinden wir uns auch hier wieder unversehens ganz ausschließlich in der Welt der inneren Bildung, in dem Zauberkreise der rein auf sich selbst gestellten und heiter in sich befriedigten schönen Persönlichkeit.

Dieser beachtenswerthe Widerspruch zwischen Anfang und Schluß wird selten beachtet. In den ersten Briefen wird der



Staat als Zweck hingestellt und die Schönheit erscheint nur als das wirksamste und zuverlässigste Mittel, den leidigen Nothstaat in den freien Vernunftstaat umzubilden; in den späteren Briefen wird der Staat der Wirklichkeit, gleichviel von welcher Form und Verfassung, ganz und gar bei Seite geschoben und dafür als höchstes Ideal menschlicher Gesellschaft ein sogenannter ästhetischer Staat gepriesen, der, um mit Schiller's eigenen Worten zu sprechen, dem Bedürfniß nach zwar in jeder feingestimmten Seele, der That nach aber wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Cirkeln zu finden sei. In den ersten Briefen Erziehung zum Staat, in den späteren Briefen vielmehr Loslösung und Befreiung vom Staat. In den ersten Briefen erscheint die Schönheit, wie in dem Gedicht von den Künstlern, als Grundlage und Ziel der staatlichen Freiheit, in den späteren Briefen als Ersatz derselben.

Der Grund dieses Umschwungs ist leicht nachzuweisen. Der leitende Gedanke der ersten Briefe wird treffend durch einen Zug bezeichnet, welchen Hoven in seiner Selbstbiographie (S. 133) aus der Zeit von Schiller's Aufenthalt in Schwaben im Sommer 1793 erzählt. Als beide Freunde von der Aussichtslosigkeit der französischen Revolution sprachen, wies Schiller auf die Schriften Kant's, die eben auf dem Tisch lagen; nur hier seien die Principien, aus denen eine beglückende Verfassung erstehen könne; aber weder sei das Volk reif noch seien die Principien selbst schon hinlänglich entwickelt. Inzwischen aber war, seit der Rückkehr nach Jena, der innige Verkehr mit Wilhelm von Humboldt gekommen; mit freudiger Rührung, die noch von dem Wonnegefühl jener glücklichen Tage durchzittert ist, hat Humboldt am Abend seines Lebens in den Vorerinnerungen zu seinem Briefwechsel mit Schiller ein höchst anmuthsvolles Bild dieser täglichen geistvollen Unterhaltungen gegeben. Und Humboldt dachte damals noch geringer vom Staat als Schiller.

Im Anfang des Jahres 1792 hatte er eine Schrift geschrieben »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen«. Ganz im Geist der deutschen Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, überdies erschreckt durch den wüsten Polizeidespotismus, welcher jetzt unter Friedrich Wilhelm II. in Preußen Platz griff, betrachtete diese Schrift den Staat nur aus dem Gesichtspunkt eines nothwendigen Uebels, und ging vor Allem darauf aus, die Wirksamkeit des Staats möglichst zu beschränken, damit er der freien Entwicklung des Einzelnen, der höchsten und gleichmäßigen Ausbildung der Persönlichkeit möglichst wenige Hindernisse in den Weg legen könne. Von Hause aus hatte Schiller dieser Schrift die wärmste Theilnahme zugewendet; ein Bruchstück derselben hatte er in der Neuen Thalia veröffentlicht. Wie also jetzt, da die Ansichten Humboldt's, je enttäuschender sich der Gang der französischen Revolution gestaltete, um so mehr an Bedeutung und Tragweite gewannen?

Für die Erkenntniß des sittlichen Lebensideals Schiller's sind besonders die letzten Briefe von hervorragender Wichtigkeit. Die klassische Abhandlung über Anmuth und Würde gewinnt hier eine sehr wesentliche Fortbildung und Umgestaltung.

Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend und empfangend, wird jetzt Sach- oder Stofftrieb, die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, wird jetzt Formtrieb, die Vereinigung und Wechselwirkung beider Triebe wird jetzt Spieltrieb genannt. Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, heißt es, sei das Leben; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Dingen bedeute. Der Gegenstand des Formtriebes, heißt es, sei Gestalt; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge unter sich fasse. Der Gegenstand des Spieltriebes, heißt es, sei also lebende Gestalt; ein Begriff, der allen ästhetischen

Beschaffenheiten der Erscheinungen und Dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nenne, zur Bezeichnung diene. Warum aber diese fremdartigen Ausdrücke, die höchst unliebsam an die krause und schwerfällige Schulsprache der eben erschienenen Wissenschaftslehre Fichte's erinnern und deren sich Schiller sogar in einigen seiner philosophirenden Gedichte bedient hat? Bald zeigt sich, daß diese Ausdrücke sehr absichtlich und bedeutungsvoll gewählt sind. Wird die Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft, von Neigung und Pflicht, kurz die geläuterte und durchgeistigte Natur jetzt Erfüllung und Bethätigung des Spieltriebes genannt, so scheint es zunächst nur eine Wiederholung des in der Abhandlung von Anmuth und Würde festgestellten Ideals zu sein, wenn Schiller den berühmten Ausspruch wagt, der Mensch spiele nur, wo er in voller Bedeutung Mensch sei, und er sei nur da ganz Mensch, wo er spiele. Und doch ist eine durchaus neue Bestimmung hinzugetreten. Im Begriff des Spieles liegt, daß alles Stoffartige vertilgt ist, daß, um Kantisch zu reden, wir im reinen Aether des uninteressirten Interesses weilen. Schiller zieht diese Folgerung und predigt auf Grund derselben nicht blos für die Kunst, sondern auch für das Leben einen Idealismus, der nicht sowohl eine beschauliche und schönselige Flucht aus den Enttäuschungen und Hemmnissen der Wirklichkeit in den Himmel der Phantasie ist, sondern ein Betrachten der Dinge aus der Hoheit der Idee, ein Schauen des Zeitlichen im Spiegel der Ewigkeit nach der Weise Spinoza's.

Schiller hat für diese Gesinnung und Denkweise nur den Namen des ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, nur das Bild der idealen heiteren olympischen Götterruhe. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn Schiller im fünfzehnten Brief sagt: »Dieser Satz ist nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Ge-

fühl der Griechen, nur daß diese in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit dieses Satzes geleitet ließen sie sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, und machten den Müßiggang und die Gleichgiltigkeit zum beneideten Loose des Götterstandes; ein blos menschlicherer Name für das freiste und erhabenste Sein.«

»In dieser ästhetischen Stimmung des Gemüths allein«, sagt in demselben Sinn der zweiundzwanzigste Brief, »fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen, und unsere Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.«

Mühsam ringt Schiller, hier sowohl wie in seinen philosophirenden Gedichten, nach einem treffenden Ausdruck dieser verlangten inneren Idealität. Und es hat zu den mannichfachsten und verwirrendsten Mißverständnissen Anlaß gegeben, daß es ihm nicht gelungen ist, ein solches Schlagwort zu finden. Aber der Begriff selbst ist klar und unzweifelhaft. Es ist der Begriff einer völligen Abwesenheit aller Beschränkungen, Freiheit von Leidenschaft, Genuß des Unendlichkeitsgefühls, die vollendete Versöhnung und Harmonie aller Widersprüche und Gegensätze des Lebens; es ist das freie Darüberstehen über aller Angst und Noth des Irdischen; es ist, wenn es erlaubt ist, ein schmählich entweihtes Wort auf seine ursprüngliche Bedeutung zurückzuführen, die göttliche Ironie, von welcher die Romantiker so viel sagten und sangen, es ist das feste Insichselbstberuhen, es ist des Sieges hohe Sicherheit, die von allen Erdenmalen frei ist und alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit von sich ausgestoßen hat, es



ist die volle und reine Menschlichkeit in der Seligkeit ungetrübter göttlicher Heiterkeit und Ruhe.

„Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück."

»Das höchste Ziel, wornach der Mensch zu ringen hat«, heißt es in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, »ist, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.«

»Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit, Ruhe aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließend und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet!« Göttliche Idylle!

In dieser Anschauungsweise liegt Schiller's Abschluß auf dem Höhepunkt seines Lebens. Sie war, wie er am 7. Januar 1795 an Goethe schreibt, aus seiner ganzen Menschheit genommen.

Und jetzt, nachdem Schiller einen in sich versöhnten und befriedigten Abschluß gefunden, regte sich plötzlich auch die langentbehrte dichterische Lust wieder.

Sogleich nach der Vollendung der ästhetischen Briefe, im Juli und August 1795, stellte sich, obgleich Schiller grade damals unter den schwersten körperlichen Leiden zu leiden hatte, eine staunenerregende Fülle und Frische dichterischen Schaffens ein.

Es hatte sich erfüllt, was Schiller einst seinem Freund Körner zugerufen hatte; der scheinbare Umweg hatte ihn nur um so sicherer zu seinem Ziel geführt.

In späteren Jahren hat Schiller wohl zuweilen gezweifelt, ob ihm die lange Beschäftigung mit der Philosophie nicht mehr

geschadet als genützt habe; und auch Goethe hat sich in den Gesprächen mit Eckermann in diesem Sinn ausgesprochen. In der Zeit der ersten unmittelbaren Nachwirkungen dieser Studien war das Urtheil sowohl Schiller's als Goethe's ein durchaus anderes. Wiederholt rühmt Schiller in seinen Briefen, daß er durch den saueren Weg der Philosophie an strenger Bestimmtheit des Gedankens und an Leichtigkeit des Schaffens gewonnen habe; und Goethe meinte (Briefwechsel Nr. 109), die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraction, die in Schiller's Natur sei, zeige sich nun in vollkommenem Gleichgewicht.

Wilhelm von Humboldt rühmt in einem Briefe vom 31. August 1795 die gleichmäßige Ruhe und Milde, die sich seitdem über Schiller's ganzes Wesen ergossen und nicht blos alles Beste in ihm selbst erhöht, sondern auch einen unbeschreiblich wohlthätigen Einfluß auf seine ganze Umgebung geübt habe.

Der Dichter, der sich selbst zur reinsten Menschheit hinaufgeläutert, wurde der Dichter der reinsten Menschheitsideale.

Und es ist überaus bezeichnend, daß mit der Klärung und Vertiefung des Gehalts sogleich auch eine sehr bestimmte Umbildung des dichterischen Formgefühls eintrat. Fortan strengstes Streben nach reinster Idealität und Kunstmäßigkeit. Lag das höchste sittliche Ideal in der schönen Menschlichkeit des Griechenthums, so war es ganz natürlich und folgerichtig, daß, ebenso wie es bei Goethe um die Zeit seiner italienischen Reise geschehen war, sich jetzt auch bei Schiller neben den Reim die ruhig gemessene Plastik antiker Versmaße stellte. Schon jetzt spricht Schiller (Briefwechsel mit Körner. Bd. 3, S. 300) von der Einführung des Chors in die moderne Tragödie. Ja schon legte er sich die tiefgreifende Frage vor (Briefwechsel mit Humboldt. S. 258), die er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung zu beantworten suchte, inwiefern er bei der großen Entfernung von dem Geist der griechischen Poesie noch Dichter sein könne,



und zwar besserer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheine.

Es ist ein Genuß der eigenthümlichsten Art, unmittelbar von der Betrachtung der philosophischen Studien und Entwicklungen Schiller's zur Betrachtung jener tiefsinnigen lyrisch-lehrhaften Gedichte überzugehen, welche der erste reiche Ertrag seiner erneuten dichterischen Thätigkeit waren.

Schiller selbst sagt von ihnen, daß sie sich noch am Ufer der Philosophie halten. Dies ist nur eine bescheidene Wendung für die denkwürdige Thatsache, daß sie, wie es kaum irgendwo ein zweites Beispiel giebt, alle wichtigsten Ergebnisse seines wissenschaftlichen Denkens zu warmem, oft tief ergreifendem dichterischem Ausdruck bringen und, was nur Sache des philosophirenden Kopfes zu sein schien, als tiefstes Gemüthsanliegen, als innerſten Nerv aller ächt menschlichen That und Gesinnung darstellen.

Zwei Gruppen sind unterscheidbar. Die einen dieser Gedichte schließen sich mehr an den Ideenkreis der Abhandlung über Anmuth und Würde, die anderen mehr an den Ideenkreis der ästhetischen Briefe.

Die erste Gruppe ist die reichste und vielgestaltigste.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde lag der Schwerpunkt in dem Kampf gegen die Sinnenfeindlichkeit der Kant'schen Sittenlehre. Die innige Einheit und Durchbringung von Sinnlichkeit und Vernunft, die freiwillige Uebereinstimmung von Neigung und Pflicht, kurz, die volle und ganze und in sich harmonische, im griechischen Sinn gute und schöne Menschennatur sollte in ihrem unverbrüchlichen Recht gewahrt bleiben. Auch ein großer Theil dieser philosophischen Gedichte behandelt diesen Kampf und dessen Lösung in überraschender Mannichfaltigkeit und Lebensfülle, und mit der wunderbarsten Genialität schöpferischer Fortbildung.

»Natur und Schule«, jetzt »Der Genius« überschrieben, eines

der bedeutendsten Gedichte Schiller's und von Schiller selbst sehr hochgehalten, ist wesentlich ein solcher dichterischer Angriff gegen die Engherzigkeit der Kant'schen Schulbegriffe. »Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen, nur des Systemes Gebälk? Muß ich dem Trieb mißtraun, dem Gesetz, das Du selber, Natur! mir in den Busen geprägt?« Die Antwort lautet: »Freund, Du kennst die goldene Zeit, da nicht irrend der Sinn und treu wie der Zeiger am Uhrwerk auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies. Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel. Aber die glückliche Zeit ist dahin. Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter. Jetzt giebt nur noch die Weisheit des Forschers, der reinen Herzens zu den Quellen hinabsteigt, die verlorene Natur zurück. Hast Du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren, nie des frommen Instincts liebende Warnung verwirkt, schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung und weißt Du, daß sie auf ewig schweigen wird, o dann gehe Du hin in Deiner köstlichen Unschuld. Dich kann die Wissenschaft nichts lehren, sie lerne von Dir. Was Du thust, was Dir gefällt, ist Gesetz. Einfach und still gehst Du durch die eroberte Welt.« In dieselbe Richtung gehört das Gedicht: »An einen jungen Freund, als er sich der Weltweisheit widmete.«

Andere Gedichte versenken sich in das stille und gesetzmäßige Wesen und Walten dieser naiv schönen, harmonisch idealen Natur selbst.

Bekannt ist das kleine Epigramm, das oft Goethe zugeschrieben wird:

„Suchst Du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend — das ist's!"

Schon in der Abhandlung über die erste Menschengesellschaft hatte Schiller gesagt: »Der Mensch sollte den Stand der Unschuld, den er verloren, wieder aufzusuchen lernen durch seine

Vernunft, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Creatur des Instinctes ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wäre es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem solchen nämlich, wo er dem moralischen Gesetz in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinct gedient hatte, als die Pflanze und die Thiere diesem noch immer dienen.« Und in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung heißt es: »Wir lieben in den Gegenständen die in ihnen dargestellte Idee, das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst; sie sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen.«

Ferner das herrliche Gedicht »Der Tanz«. Mit einer Poesie und Plastik des Auges, die an die besten Vorbilder der griechischen Anthologie erinnert, wird die reizvolle Schönheit der bunten Tanzverschlingungen geschildert, wie sie namentlich den südlichen Volkstänzen eigen ist; dann aber in ergreifender Wendung erhebt sich die Betrachtung in das Gebiet des Sittlichen:

„Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst Du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.
— — — — — —
Das Du im Spiele doch ehrst, fliehst Du im Handeln, das Maß."

Vor Allem aber gewinnt das Gedicht »Die Würde der

Frauen« erst in diesem Zusammenhang seine volle und einzig richtige Beleuchtung. Die Frau in der Gefühlsunmittelbarkeit ihrer elementaren Natur ist die hehre Priesterin der unbeirrbaren sittlichen Schönheit und Maßbeschränkung, während der Mann mit seinem rauheren und ungestümeren Sinn überall das Unburchbrechbare zu durchbrechen sucht. Nirgends zeigt sich die innere Verwandtschaft Schiller's mit Goethe schlagender als hier. Iphigenia im Gegensatz zu Orest, Natalie im Gegensatz zu Wilhelm Meister; nur das ewig Weibliche zieht uns hinan.

Es ist auch künstlerisch eine der vollendetsten Kompositionen Schiller's. Prolog: »Ehret die Frauen, sie flechten und weben himmlische Rosen ins irdische Leben; in der Grazie züchtigem Schleier nähren sie wachsam das ewige Feuer schöner Gefühle mit heiliger Hand.« Strophe: »Ewig aus der Wahrheit Schranken schweift des Mannes wilde Kraft, unstet treiben die Gedanken auf dem Meer der Leidenschaft.« Gegenstrophe: »Warnend winken die Frauen den Flüchtling zurück, treue Töchter der frommen Natur. Strophe: Feindlich ist des Mannes Streben, nimmer ruht der Wünsche Streit. Gegenstrophe: Zufrieden mit stillerem Ruhme brechen die Frauen des Augenblicks Blume und in ihrem gebundenen Wirken sind sie freier und reicher. Strophe: Der Mann kennt nicht den süßen Tausch der Seelen, nicht in Thränen schmilzt er hin; selbst des Lebens Kämpfe stählen nur härter seinen harten Sinn. Gegenstrophe: Wie die äolische Harfe erzittert die fühlende Seele der Frau. Strophe: In der Männer Herrschgebiete gilt das trotzige Recht der Stärke; der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh. Gegenstrophe: Aber mit sanft überredender Bitte führen die Frauen den Scepter der Sitte, löschend die Zwietracht, die tobend entglüht, lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen, sich in der lieblichen Form zu umfassen, und vereinen, was ewig sich flieht.

Und zuletzt reiht sich noch eine andere Reihe von Gedichten

an, welche bald elegisch bald lehrhaft auf die einst vom Griechenthum so herrlich entfaltete Frische und Ursprünglichkeit vollendet schönen Menschendaseins zurückblickt und in wechselnder Stimmung zweifelnd oder hoffend an die Zukunft die ernste Frage richtet, ob das verlorene Paradies jemals wiederzufinden.

So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm »Die Sänger der Vorwelt«, ihrem Ideal entfremdet, daß, während in glücklicher Griechenzeit an der Gluth des Gesanges des Hörers Gefühle entflammten und an des Hörers Gefühl der Sänger seine Gluth nährte, der Neuere kaum noch im Herzen die himmlische Gottheit vernimmt, die den Alten Leben und Wirklichkeit war. So sehr ist die geschichtliche Menschheit, klagt das Epigramm »Odysseus«, ihrem Ideal entfremdet, daß sie es nicht wiedererkennt, auch wenn es ihr geboten wird, wie Odysseus sein Vaterland nicht wiedererkannte, als nach den Schrecken langer irrender Fahrt ihn endlich das Geschick an Ithakas Küste trug. Abweisend wendet sich »Die Antike an den nordischen Wanderer« mit dem strengen Spruch:

„Ueber Ströme hast Du gesetzt und Meere durchschwommen,
Ueber der Alpen Gebirg trug Dich der schwindliche Steg,
Mich in der Nähe zu schauen und meine Schöne zu preisen,
Die der begeisterte Ruf rühmt durch die staunende Welt;
Und nun stehst Du vor mir, Du darfst mich Heil'ge berühren,
Aber bist Du mir jetzt näher und bin ich es Dir?
Hinter Dir liegt zwar Dein neblichter Pol und Dein eiserner Himmel,
Deine arkturische Nacht flieht vor Ausonien's Tag;
Aber hast Du die Alpenwand des Jahrhunderts gespalten,
Die zwischen Dir und mir finster und traurig sich thürmt?
Hast Du von Deinem Herzen gewälzt die Wolke des Uebels,
Die von dem wundernden Aug' wälzte der fröhliche Strahl?
Ewig umsonst umstrahlt Dich in mir Jonien's Sonne,
Den verdüsterten Sinn bindet der nordische Fluch."

Aber auch die sühnende Hoffnung dereinstiger Verjüngung und Wiedergeburt fehlt nicht. Klarer und bestimmter, aber mit derselben Innigkeit und Begeisterung kehrt auch jetzt die hoheits-

volle Idee des Lehrgedichts von den Künstlern in der »Macht des Gesanges« wieder. »Und wie nach hoffnungslosem Sehnen, nach langer Trennung bittrem Schmerz, ein Kind mit heißen Reuethränen sich stürzt an seiner Mutter Herz, so führt zu seiner Jugend Hütten, zu seiner Unschuld reinem Glück, vom fernen Ausland fremder Sitten den Flüchtling der Gesang zurück, in der Natur getreuen Armen von kalten Regeln zu erwarmen.« Ja die »Elegie« oder, wie sie jetzt heißt, »Der Spaziergang«, ein Gedicht, das Schiller selbst als eine seiner gedankentiefsten und formvollendetsten Schöpfungen betrachtete, erhebt sich zur Weihe einer Theodicee, dichterisch aussprechend, was auch in den philosophischen Abhandlungen immer und immer wieder anklingt, daß die Kultur die Wunden, die sie geschlagen, auch wieder heile, daß zwar die halbe und unentwickelte Kultur die Totalität in unserer Natur trübe und störe, die ganze und vollendete Kultur sie aber nur um so voller und herrlicher wiederherstelle. In lebendig anschaulichen und bei aller Knappheit doch erschöpfenden Bildern entrollen sich die Hauptgestaltungen der menschlichen Geschichte, die einfach natürlichen Zustände der geschichtlichen Anfänge, das Werden der Städte und Staaten mit den Schrecken des Krieges und den Wundern des Gewerbes und des Handels, der Kunst und der Wissenschaft, dann die steigende Entartung, da die wilde Begierde von der heiligen Natur lüstern sich losringt; zuletzt aber führt die Schlußbetrachtung ergreifend aus, daß, mag Jahrhundertelang dies trügende Bild lebender Fülle bestehen, endlich doch die Noth und die Zeit mit schweren ehernen Händen das hohle Gebäu niederwirft und die Menschheit wieder zur großen und reinen Natur zurückruft.

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrest Du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz;



Immer Dieselbe, bewahrst Du in treuen Händen dem Manne,
Was Dir das gaukelnde Kind, was Dir der Jüngling vertraut,
Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns."

Die zweite Gruppe, die Verherrlichung der Idealität der ästhetischen Gemüthsstimmung nach den Anschauungen der ästhetischen Briefe, wird durch eine Trilogie gebildet, von welcher freilich nur die beiden ersten Stücke zur Ausführung gekommen sind.

Als erstes Stück ist das Gedicht »Die Ideale« zu betrachten. Es ist der Gegensatz zwischen den schwellenden Jugendträumen und den harten Enttäuschungen des reifenden Mannesalters. Das Gefühl ruhiger Einschränkung, aber doch zugleich die Wehmuth der Entsagung. Schiller schreibt (Briefw. Bd. 3, S. 284) treffend an Körner, das Gedicht mit seinem absichtlich matten Schluß solle ein treues Bild des Zustandes sein, den es schildere, des Rheines, der sich bei Leyden im Sande verliere. Es ist eine Dissonanz, die nach harmonischer Lösung verlangt.

Und diese Lösung liegt im zweiten Stück in tiefsinnigster Weise. Es ist jenes ebenso eigenthümliche als großartige Gedicht, das ursprünglich »Das Reich der Schatten«, später »Das Reich der Formen« hieß und jetzt die Ueberschrift »Das Ideal und das Leben« führt. Schiller's tiefstes Denken und Empfinden, wie es aus seinen philosophischen Studien hervorgegangen, hat hier den zusammenfassenden dichterischen Ausdruck gefunden. Als es Schiller am 9. August 1795 an Wilhelm von Humboldt sendete, schrieb er ihm: »Wenn Sie diesen Brief erhalten, so entfernen Sie Alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht. Es thut mir leid, daß ich es Ihnen nicht selbst vorlesen kann und ich schenke es Ihnen nicht, wenn Sie

einmal wieder hier sein werden. Ich gestehe, daß ich nicht wenig mit mir zufrieden bin, und habe ich je die gute Meinung verdient, die Sie von mir haben, so ist es durch diese Arbeit.« Und als Körner dieses Gedicht die begeisterte dichterische Darstellung des eigenen und neuen philosophischen Systems Schiller's nannte, antwortete Schiller in einem Briefe vom 21. September 1795, daß allerdings sein System über das Schöne der nothwendige Schlüssel dazu sei, daß es aber nichtsdestoweniger auf allgemein bekannten und allgemein giltigen Begriffen ruhe.

In den ersten Strophen die Exposition. Ewigklar und spiegelrein und eben fließt das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin; dem Menschen bleibt nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen? Antwort: Auch aus der Sinne Schranken führen Pfade aufwärts zur Unendlichkeit. Wollt Ihr schon auf Erden Göttern gleichen, erhebt Euch aus den wandelbaren Freuden des irdischen Genusses zur reinen ästhetischen Weltbetrachtung, die begierdelos den Blick nur an dem Schönen, an dem Scheine weidet; werft die Angst des Irdischen von Euch, fliehet aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich. Jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen schwebet hier der Menschheit Götterbild; wenn im Leben noch des Kampfes Wage schwankt, erscheint hier der Sieg.

Sobann in den folgenden Strophen die Schilderung der unzulänglichen Wirklichkeit und des befreienden Ideals; in derselben scharf dramatischen Gegensätzlichkeit, wie »Die Würde der Frauen« das ruhelose Ungestüm des Mannes und die ruhige Anmuth der Frau in Gegensatz stellte. Im Leben wird nur der Starke das Schicksal zwingen, während der Schwache untersinkt; durch der Schönheit stille Schattenlande rinnt des Lebens Fluß sanft und eben, in der Anmuth freiem Bund vereint



ruhen hier die ausgesöhnten Triebe und der Feind ist verschwunden. In der Wissenschaft und selbst in der Kunst, so lange sie noch an der Sprödigkeit des Stoffs Widerstand findet, kann der Gedanke nur beharrlich ringend sich das Element unterwerfen, nur dem mühefrohen Ernst rauscht der Wahrheit tief versteckter Born; »aber dringt bis in der Schönheit Sphäre und im Staube bleibt die Schwere mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück, nicht der Masse qualvoll abgerungen, schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen steht das Bild vor dem entzückten Blick, alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen in des Sieges hoher Sicherheit, ausgestoßen hat es jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit.« Wenn Ihr in der Menschheit trauriger Blöße steht vor des Gesetzes Größe, da steht vor der Wahrheit muthlos die beschämte That, kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen; aber flüchtet aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken, d. h. löst den Widerspruch zwischen der Forderung des Gesetzes und den Schranken der endlichen Kraft, indem Ihr vermittelst der Idee der Schönheit Euer Inneres zur Harmonie der Triebe, zum Einklang von Pflicht und Neigung macht, und die Furchterscheinung ist entflohn, nehmt die Gottheit auf in Euern Willen und sie steigt von ihrem Weltenthron. In der Menschheit Leiden erliegt nur allzuoft die höhere Natur und das Unsterbliche in uns, und wohl hat der Mensch ein Recht, sich darüber zu empören und laut seine Klage zu erheben; »aber in den heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen, rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr; lieblich wie der Iris Farbenfeuer auf der Donnerwolke duft'gem Thau schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier hier der Ruhe heitres Blau.«

Zuletzt die gewaltigen Schlußstrophen, die dem ringenden Menschen die Möglichkeit und Gewißheit dieser idealen Versöhnung verheißen.

„Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten
Bis sein Lauf geendigt ist",

„Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal."

Von dem dritten Gedicht, das der Schluß der Trilogie geworden wäre, haben wir nur Kunde durch einen Brief, den Schiller am 30. November 1795 an Wilhelm von Humboldt (Briefwechsel S. 326 ff.) schrieb. Dieser Brief lautet: »Mit der »Elegie« verglichen ist »Das Reich der Schatten« blos ein Lehrgedicht; wäre der Inhalt des letzteren so poetisch ausgeführt wie der Inhalt der Elegie, so wäre es in gewissem Sinn ein Maximum gewesen. Sehen Sie, lieber Freund, das will ich versuchen, sobald ich Muße bekomme, an den Almanach des nächsten Jahres zu denken. Ich will eine Idylle schreiben, wie ich hier eine Elegie schrieb. Alle meine poetischen Kräfte spannen sich zu dieser Energie noch an, das Ideal der Schönheit objectiv zu individualisiren. Ich habe ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört; aber darstellend und nicht lehrend. Herkules ist in den Olymp eingetreten. Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner



Idylle sein. Ueber diesen Stoff hinaus giebt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Uebertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich, sie noch an die Menschheit anknüpfend, eine Bewegung in das Gemälde bringen. Der Stoff dieser Idylle ist das Ideal. Denken Sie Sich den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem Allen mehr zu sehen. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe, wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frei und von allem Schmutz der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden. Fragen Sie mich aber nach nichts. Ich habe blos noch ganz schwankende Bilder davon und nur hie und da einzelne Züge. Ein langes Studiren und Streben muß mich erst lehren, ob etwas Festes, Plastisches daraus werden kann.«

Offenbar hatte Schiller diese Idylle im Sinn, als er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung an den Idyllendichter die Forderung stellte, er solle uns nicht rückwärts in unsere Kindheit führen, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen unseres Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern könne als der Schlaf unserer Geisteskräfte; er solle uns vielmehr vorwärts zu unserer Mündigkeit führen, um uns die höhere Harmonie empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, den Ueberwinder beglückt. Nicht nach Arkadien, sondern nach dem Elysium. Der Begriff dieser Idylle,

fährt Schiller fort, ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetz, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht darin, daß aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideal vollkommen aufgehoben sei. Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird.

Sehr begreiflich und kaum zu beklagen, daß diese Dichtung nur ein schöner Traum geblieben. Das dichterische Feingefühl warnte, die Grenzen des Darstellbaren zu überschreiten. Ueber den beabsichtigten Grundgedanken aber können wir nicht zweifelhaft sein. Er liegt in dem Epigramm »Zeus zu Herkules«:

„Nicht aus meinem Nektar hast Du die Gottheit getrunken,
Deine Götterkraft war's, die Dir den Nektar errang."

3.

Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung.

Durch den reichen dichterischen Segen, welchen der Sommer 1795 gebracht hatte, fühlte sich Schiller in seiner schöpferischen Stimmung bedeutend gehoben. Noch im September 1794 hatte er kleinmüthig an Körner geschrieben, daß er nichts weniger als einen Dichter vorstellen könne, höchstens überrasche ihn der poetische Geist, wo er philosophiren wolle; jetzt spricht aus allen seinen Briefen die freudige Ueberzeugung, daß eine neue Epoche des dichterischen Schaffens für ihn gekommen sei, reiner und größer als die vorangegangene.

Schon keimte und wuchs der Plan zum Wallenstein; ernst-



lich beschäftigte ihn der später verworfene Plan zu den Maltesern. Allein, wie Goethe treffend in einem Gespräch mit Eckermann bemerkt, Schiller's Art war es nicht, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinctmäßig zu verfahren. Gleich Lessing suchte auch Schiller sich erst kritisch den Weg zu bahnen. Je mehr er infolge der inneren Umbildung und Vertiefung der letzten Jahre auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen, so daß er laut eines Briefes an Körner (Bd. 3, S. 193) jetzt selbst auf Don Carlos nur mit Geringschätzung herabsah, um so mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung sich erst wissenschaftlich Rechenschaft abzulegen.

Es geschah in der herrlichen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Schiller selbst bezeichnet sie als eine Brücke zur poetischen Production. Lange vorbereitet, wurde sie im September 1795 begonnen und am 4. Januar 1796 vollendet.

Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die jetzt Schiller's dichterisches Formgefühl mächtig bestimmten; einerseits die unablässig steigende Verehrung für die Griechen und andererseits die beginnende Freundschaft mit Goethe. In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung suchte sich Schiller in umsichtiger Selbstprüfung die Doppelfrage zu beantworten, die ihm aus diesen Einwirkungen entstanden war. »Erstens: Können wir Neueren im Vergleich mit der unerreichbaren Vortrefflichkeit der Alten überhaupt noch ächte Dichter sein? Und zweitens: Kann ich, Friedrich Schiller, gegenüber der gewaltigen Dichtergröße Goethe's mit meinem von Grund aus andersgearteten Naturell mich als Dichter behaupten, kann ich meine angeborene undurchbrechbare Eigenart zum naturnothwendigen dichterischen Ausdruck bringen und doch den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechen?

Auch inmitten der strengsten und eifrigsten philosophischen

Studien hatte Schiller, wie er in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 ausdrücklich bezeugt, die stete Beschäftigung mit den griechischen Dichtern nicht bei Seite gestellt. Hatte sich ihm doch grade im Kampf gegen die Enge und Härte der Sinnenfeindlichkeit Kant's die Einzigkeit griechischer Menschheit nur um so strahlender offenbart! Wir wissen, mit welcher tiefen Begeisterung Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen auf die unsterblichen Werke der Griechen verwies, in denen allein die verlorene Würde der Menschheit gerettet und aufbewahrt sei. Aus dem Nachbild das Urbild schöner und harmonischer Menschlichkeit wiederherzustellen, sei die Aufgabe des Künstlers; es komme daher Alles darauf an, daß er schon früh mit der Milch eines besseren Zeitalters sich nähre und unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reife. Die »Elegie« und die gleichzeitigen Epigramme bezeugen, wie emsig und glücklich Schiller bemüht war, die Mahnung, die er an den Künstler der Gegenwart richtete, auch seinerseits selbst zu befolgen.

In jenem denkwürdigen Briefe an Humboldt sagt er: »Diese schnelle Aneignung der griechischen Natur unter den ungünstigsten Umständen beweist, wie mir däucht, daß nicht eine ursprüngliche Differenz zwischen mich und die Griechen getreten sein konnte; ja ich bilde mir in gewissen Augenblicken ein, daß ich eine größere Verwandtschaft zu den Griechen haben muß als viele Andere, weil ich sie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfassen kann. Geben Sie mir nichts als Muße und soviel Gesundheit, als ich bisher nur gehabt, so sollen Sie sicherlich Producte von mir sehen, die nicht ungriechischer sein sollen, als die Producte Derer, welche den Homer an der Quelle studiren.« Mit jugendfrischer Unerschrockenheit faßt er den Entschluß, das halbvergessene Griechisch aufs neue grammatisch

zu lernen. Nur mit der ruhigen Vernunft und der schönen Natur der Alten will er sich umgeben und im eigentlichen Sinn unter ihnen leben; was er liest, soll aus der alten Welt, was er arbeitet, soll Darstellung sein.

Und als Herder für die Horen eine Abhandlung »Iduna oder der Apfel der Verjüngung« eingesendet hatte, in welcher er den Versuch machte, nach der Weise Klopstock's eine Lanze für die nordische Mythologie zu brechen, weil diese, als unserer eigenen Denkart und Sprache entsprossen, für uns die ächt volksthümliche sei, antwortete ihm Schiller am 4. November 1795 (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 193): »Giebt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und in unseren Umständen kann, so haben Sie gewonnen; denn alsdann ist nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser nordischen Gebilde mit unserem germanischen Geiste für sie entscheiden muß. Aber grade jene Voraussetzung leugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Diese Uebermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes ist meines Bedünkens so groß und so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, nothwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir grade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er sich seine eigene Welt formirt und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen fremden und idealischen Zeitalters bleibt.«

Und der eben jetzt fröhlich aufblühende Verkehr mit Goethe konnte Schiller in dieser Hinneigung zum Griechenthum nur bestärken.

Bisher hatte sich trotz aller Versuche der beiderseitigen Freunde zwischen Goethe und Schiller kein freundliches Vernehmen gestalten wollen. Es ist sehr begreiflich, daß sich Goethe zuerst gegen Schiller ablehnend verhielt. Man muß nicht wissen, was es heißt, sein ganzes Selbst für eine große Idee einsetzen, wenn man es Goethe verübelt, daß er erschrak und zürnte, als er, aus Italien zurückkehrend, wo er sich eben zur reinsten Kunstanschauung emporgearbeitet hatte, das Ziel seines Strebens durch die Gegenwirkung der allbewunderten unreifen Jugenddichtungen Schiller's gefährdet sah. Und unglücklicherweise ließ sich Schiller, so bewundernd und sich unterordnend er in vielen brieflichen Aeußerungen zu Goethe's Größe hinaufblickt, in der Leidenschaftlichkeit verletzten Stolzes zu Schritten hinreißen, die nicht anders als kleinlich und gehässig genannt werden können. Vergleicht man seine scharfe und unleugbar ungerechte Recension über Egmont mit jenen Briefen an Körner, in welchen er seine ersten flüchtigen Begegnungen mit Goethe schildert, so ist sie schwerlich aus rein und ausschließlich künstlerischen Beweggründen abzuleiten. Selbst Faust, wie wir aus einem Brief Körner's (Bd. 2, S. 193) ersehen, fand damals nicht Schiller's Beifall. Das Schlimmste aber ist jene böse, alle Grenzen anständiger Kritik überschreitende Anspielung auf Goethe's Verhältniß zu Christiane Vulpius in einer Anmerkung zu der Abhandlung über Anmuth und Würde (Bd. 10, S. 355), die nur ein so großer Mensch wie Goethe jemals verzeihen konnte. Allein endlich hatte sich doch das Zusammengehörige zusammengefunden. Die Annäherung begann im Frühjahr 1794. Schiller forderte Goethe zur Mitarbeiterschaft an den Horen auf, Goethe antwortete freundlich und theilnehmend. Kurz darauf erfolgte bei zufälliger Be-

gegnung in der naturwissenschaftlichen Vorlesung eines Jenaer Professors jenes merkwürdige Gespräch, von welchem Goethe in den Tag- und Jahresheften erzählt. Nach Goethe's Bericht war der Inhalt desselben wesentlich naturwissenschaftlich, wenn auch zugleich alle tiefsten philosophischen Fragen berührend; aus einem Brief Schiller's an Körner vom 1. September 1794 aber erhellt, daß, wie es in der Natur der Sache lag, entweder schon jetzt oder doch bald nachher alle Hauptideen der Kunst und Kunsttheorie zur Sprache kamen. Unerwartet zeigte sich die innigste Uebereinstimmung, die um so gewichtiger war, da sie aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Beide gewannen die beglückende Ueberzeugung vollster Wesens- und Strebensverwandtschaft. Jeder sah im Anderen fortan nur die unvermißbare Bereicherung und Erweiterung seiner selbst, einen unentbehrlichen Bestandtheil des eigenen Daseins. Man kann nicht ohne Rührung lesen, was Schiller am 31. August 1794 an Goethe schreibt, daß es gut gewesen, daß sie, die so sehr verschiedene Bahnen gewandelt, nicht früher als grade jetzt zusammengeführt worden; nun aber könnten sie, so viel von dem Wege noch übrig sein möge, in Gemeinschaft durchwandeln, und zwar mit um so größerem Gewinn, da die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen hätten. Goethe's Briefe aus dieser Zeit bekunden überall dieselbe herzliche Freude; und noch in seinem hohen Alter schrieb er (Bd. 27, S. 495) in Bezug auf diesen unvergleichlichen Freundschaftsbund: »Selten ist es, daß zwei Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen.« Nur auf dem festen Grunde völlig neidloser Seelenhoheit konnte solche Freundschaft erblühen.

Caroline von Wolzogen hat in ihrer Lebensbeschreibung Schiller's (Bd. 2, S. 116) das herrliche Wort: »Es war eine

merkwürdige Stunde, über die ein günstiges Geschick den reichsten Segen ausschüttete. Aus dem vertrauten freundschaftlichen Verkehr solcher Geister mußten die edelsten Früchte hervorkeimen. Keine Nation, keine Periode der Literatur bietet uns einen so schönen, aus ächter und reiner Begeisterung für Wahrheit und Schönheit entsprungenen Verein, ein so inniges neidloses Zusammenstreben nach dem höchsten Ziel; und auch als Muster des deutschen Nationalsinns, der das Große und Wesentliche rein zu ergreifen und sich aller kleinlichen Beziehungen zu entschlagen vermag, kann dieses Verhältniß gelten.«

Was Schiller jetzt am meisten an Goethe's Dichtergenius bewunderte und was in der That, wie Schiller aufrichtig anerkannte, Goethe dichterisch so hoch über Schiller stellt, das ist die gesunde und sichere Sinnlichkeit Goethe's, seine feste und lebendige Gestaltungskraft, seine geniale und darum durchaus naive Intuition, die immer mitten aus den Dingen herausschafft, ohne je sich in die Abwege dürrer Verstandesallgemeinheit oder naturwidriger Phantastik zu verlieren. War er nach dieser Seite mit Shakespeare zu vergleichen, so lehnten sich doch seine neusten Kunstschöpfungen, Iphigenie, Tasso, die römischen Elegieen, selbst Reineke Fuchs, im bewußten und scharf betonten Gegensatz zu Shakespeare, mit feinstem Sinn an die stille Größe und Einfalt der Formengebung der Alten. In Goethe sah daher Schiller bethätigt und erfüllt, was jetzt ihm selbst, nach Maßgabe seiner eigenen Entwicklung, höchstes Kunstideal war. Goethe war ihm jener gottbegnadete Künstler, dessen Bild er mit so warmer Liebe im neunten Brief seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung entwirft; zwar ein Sohn seiner Zeit, aber nicht deren Zögling, gereift unter der Sonne des fernen griechischen Himmels, unangesteckt vom Verderbniß der Zeiten und Geschlechter im reinen Aether seiner harmonischen Natur waltend.

Es ist überaus bezeichnend, wie Schiller von seinem jetzigen

Standpunkt aus fast immer nur diese griechische Seite in Goethe hervorhebt. Auch jener denkwürdige Brief Schiller's an Goethe vom 23. August 1794, in welchem Schiller, nach Goethe's Ausdruck, mit freundschaftlicher Hand die Summe von Goethe's Existenz zog, hat in dieser strengen Ausschließlichkeit seine eigenste geschichtliche Bedeutung. Wäre Goethe, heißt es hier, als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren, hätte ihn schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst umgeben, so wären die Mühen seines Bildungsweges unendlich verkürzt, vielleicht sogar ganz erspart worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge würde er die Form des Nothwendigen in sich aufgenommen, schon in seinen ersten Erfahrungen den großen Stil in sich entwickelt haben; jetzt aber, da er als ein Deutscher geboren und als ein griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen worden, jetzt sei ihm keine andere Wahl geblieben als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder seiner Phantasie das, was ihr die Wirklichkeit vorenthalten, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus denkend ein Griechenland zu gewinnen. Einzig einem so überlegenen Geist wie Goethe habe es gelingen können, die Ergebnisse der Reflexion wieder in Intuition, die Begriffe und Gedanken in Stimmungen und Gefühle zu verwandeln.

Naives und fest plastisches Ergreifen des Naturwahren, getragen und durchglüht von der hoheitsvollen Kunstidealität der Griechen, das war das Schöpfungsgeheimniß, das aus allen diesen Werken Goethe's sprach und das in Schiller den begeistertsten Wiederhall fand.

Wer jenen Gesprächen Goethe's und Schiller's hätte lauschen können, von denen Goethe in seinem kleinen Aufsatz »Ueber die Einwirkung der neueren Philosophie« (Bd. 40, S. 422) berichtet, daß sie meist auf den hohen Vorzügen der griechischen

Dichtung weilten, und daß er seinerseits damals hartnäckig nur diese Weise als die einzig rechte und wünschenswerthe gelten ließ!

Trotzallebem! Schiller's Natur und Persönlichkeit war zu mächtig, als daß er sich diesen andrängenden äußeren Einwirkungen hätte ganz gefangen geben können. Schiller war sich klar bewußt, daß die Kunst der Neueren, so sehr sie an sinnlicher Fülle und Anschaulichkeit hinter der Kunst der Alten zurückstehe, an Tiefe des geistigen Gehalts sie übertreffe. Und so sehr er die ruhige und hoheitsvolle Naivetät Goethe's bewunderte, ein Etwas lebte und wirkte ununterdrückbar in Schiller, dessen Berechtigung und eigenartige Schaffenskraft er auch Goethe's Eigenthümlichkeit gegenüber unwankbar aufrechterhielt, falls er nur im Stande sei, die widerstreitenden Kräfte seines philosophischen und dichterischen Denkens und Empfindens immer mehr und mehr in Einklang zu bringen.

Ueber das Verhältniß antiker und moderner Tragik spricht schon der Aufsatz über tragische Kunst, welcher 1792 im zweiten Heft der Neuen Thalia erschien, mit durchdringendem Scharfblick. »Eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal«, sagt Schiller in diesem Aufsatz, »ist für freie, sich selbst bestimmende Wesen immer demüthigend und kränkend. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst die Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung eines gütigen

Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserem Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur; und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Fall Schmerzen erweckte, wird blos ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit vorleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neueren wirklich darauf Verzicht thun, griechische Kunst je wiederherzustellen, weil der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachtheilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht; ihr allein ersetzt vielleicht unsere Kultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte.« Und bald dehnte Schiller diese Unterscheidung antiker und moderner Tragik tiefer und allgemeiner auf die gesammte Kunst aus. Am 26. October 1795 schreibt Schiller an Humboldt: »Es ist Etwas in allen modernen Dichtern, die Römer miteingeschlossen, was sie als Moderne miteinander gemein haben, was ganz und gar nicht griechischer Art ist, wodurch sie aber große Dinge ausrichten. Es ist eine Realität, keine Schranke; die Neueren haben es vor den Griechen voraus. Mit dieser modernen Realität verbinden Einige, wie z. B. Goethe eine größere oder kleinere Portion griechischen Geistes, die aber, wo sie nicht ganz und gar wie in Voß auf harmonischen Stamm gepfropft ist, dem griechischen

immer nicht beikommt. Ich habe zugleich bemerkt, daß diese Annäherung an den griechischen Geist, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener Realität annimmt, gradeheraus-gesagt, daß ein Product immer um so ärmer an Geist ist, je mehr es Natur ist. Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf seinem, ihm ausschließend eigenen Gebiet sich heimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Kultur selbst ewig widersteht, sich von den Griechen übertreffen zu lassen? Sollten, mit Einem Wort, neuere Dichter nicht besser thun, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?«

Nicht mit gleicher Deutlichkeit hat Schiller in seinen Briefen ausgesprochen, worin er sich von Goethe's künstlerischer Auffassungs- und Behandlungsweise unterschieden fühlte. Aber es ist klar, daß ihm schon jetzt fest und bestimmt vor Augen stand, was er später im Musenalmanach von 1797 in dem schönen Epigramm »Die Uebereinstimmung« aussprach:

„Wahrheit suchen wir Beide; Du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und so findet sie Jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer,
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt."

Es handelte sich für ihn nur darum, diesen überquellenden Idealismus mit der unerläßlichen realistischen Naturwahrheit zu beleben und zu durchdringen. Am 21. März 1796 schreibt Schiller an Humboldt, daß er auf dem Wege, den er im Wallenstein einschlage, sich in realistischer Behandlung der Charaktere mit Goethe werde messen müssen und daß er hierin freilich gegen diesen verlieren werde; Eines aber bleibe ihm doch, was sein sei und was Goethe seinerseits nie erreichen werde. »Man wird uns«, fährt Schiller fort, »wie ich mir in meinen muthvollsten Augenblicken verspreche, dereinst verschieden specificiren, aber man wird unsere Arten einander nicht unterordnen, son-

dern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriff einander coordiniren.«

Gedeihliches Schaffen war nicht zu hoffen, bevor nicht dieser innere Streit und Widerstreit der Ansichten und Gesinnungen in Schiller gelöst und versöhnt war.

Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ist der Versuch dieser Lösung. Sie ist daher eine Auseinandersetzung sowohl mit den Griechen wie mit Goethe; und zwar eine Auseinandersetzung, die überall auf die tiefsten Wurzeln aller Kunst und Kunstgeschichte zurückgeht.

Schiller führt aus, daß, wie der volle und ganze Umfang des menschlichen Geistes überhaupt, so auch insbesondere der volle und ganze Umfang des menschlichen Kunstvermögens nur erschöpft und umschrieben werde, wenn man zwei verschiedenartige, sich gegenseitig ergänzende Richtungen und Aeußerungsweisen desselben unterscheide und anerkenne. Die eine dieser Richtungen und Aeußerungsweisen sei die naive, die andere die sentimentale oder, wie Schiller sich ausdrückt, die sentimentalische; das Wort »sentimentalisch« im Sinn und nach dem Vorgang Sterne's als Bezeichnung alles Gedanken- und Gefühlsinnerlichen genommen. Die naive Dichtung sei das Ueberwiegen der Anschauung über die Empfindung, die sentimentalische das Ueberwiegen der Empfindung über die Anschauung. Das Naive sei die unterscheidende Eigenthümlichkeit und der Vorzug der Alten, das Sentimentalische sei die Eigenthümlichkeit und die Stärke der Neueren. Naiv sei gleich den besten Alten der Genius Shakespeare's und Goethe's; in der künstlerischen Ausgestaltung des Sentimentalischen liege sein, d. h. Schiller's eigenes dichterisches Wesen, dessen Berechtigung und Schöpferkraft.

Bereits die erste Abtheilung, welche 1795 im elften Stück der Horen unter der Ueberschrift: »Ueber das Naive« erschien, entwickelt und schildert diesen Gegensatz in großen und geist-

vollen Zügen, obgleich nicht zu verkennen ist, daß hier noch einzelne störende Verzahnungen aus dem ersten Entwurf von 1793, der aus den Kallias-Studien entstanden und offenbar noch ganz im Sinn und in der Richtung der moralphilosophischen Abhandlungen Schillers gehalten war, stehen geblieben sind.

Naiv ist nur, was reine und ganze Natur ist; und wir sprechen nur da vom Naiven, wo wir das rein und gesund Natürliche dem Künstlichen und Verkünstelten beschämend gegenüberstellen. Streng genommen ist daher dieser Begriff nur auf die bewußte Menschenwelt anzuwenden. Naiv sind die Kinder und die Naturvölker. Naiv aber muß auch jedes wahre Genie sein oder es ist keines. Dadurch allein legitimirt es sich als Genie, daß es in schlichter Einfalt über alle verwickelte Künstlichkeit triumphirt; blos von der Natur oder dem Instinct, seinem schützenden Engel geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welche sich das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt hat. Diese geniale Naivetät ist es, was das eigenste Wesen der Griechen ausmacht. Es hat etwas Befremdendes, daß man bei den Griechen so wenig Spuren von dem sentimentalischen Interesse antrifft, mit welchem wir Neueren an Naturscenen und an Naturcharakteren hängen. Woher dieser Unterschied? Nicht unsere größere Naturmäßigkeit, ganz im Gegentheil die Naturwidrigkeit unserer Denkart und Sitte ist es, die den unbestechlich in jedem Menschenherz liegenden Trieb nach Wahrheit und Einfachheit antreibt, in der physischen Welt eine Befriedigung zu suchen, die er in der moralischen nicht hoffen kann. Der Grieche, einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl seiner Menschheit, sah in der Menschheit selbst das Schönste und Höchste; während wir, uneinig mit uns selbst und unglücklich in unseren Erfahrungen von Menschheit, keinen dringenderen Wunsch haben als aus derselben herauszufliehen. Unser Gefühl

für die Natur ist einerlei mit dem Gefühl, welches wir für die Alten selbst haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glück der Kindheit. Die Alten empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homer's Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirten den Odysseus bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit. Erst als die Zeiten gekommen waren, da das naiv und unbewußt Natürliche aufgehört hatte, Thatsache und Erfahrung des Lebens, Grund und Seele des Handelns und Empfindens zu sein, wurde es Gegenstand der Ideen, des denkenden und empfindenden Sehnens. Dies zeigt sich schon in Euripides, ebenso in Horaz, Properz und Virgil. Konnten die Dichter, die überall ihrem Begriff nach Bewahrer der Natur sind, nicht mehr Zeugen der Natur sein, so mußten sie Rächer der Natur werden; konnten sie nicht mehr selbst Natur sein, so mußten sie die verlorene Natur suchen. Aus diesem Gegensatz entspringen zwei ganz verschiedene Dichtweisen. Alle Dichter, die in Wahrheit Dichter sind, werden je nach der Beschaffenheit ihres Zeitalters und ihrer zufälligen Bildungsumstände entweder naive oder sentimentalische Dichter sein. Allerdings giebt es in vorgerückteren Zeiten auch noch einzelne naive Dichter, wie Shakespeare, wie Goethe; aber meist werden die Dichter dieser Zeiten doch entweder ganz und gar zur sentimentalischen Gattung gehören oder doch von sentimentalischen Einwirkungen berührt werden. Es frägt sich also: Ist diese sentimentalische Dichtung berechtigt, ist sie eine Erweiterung des menschlichen Dichtungsvermögens oder nur eine Abart?

Die zweite Abtheilung, welche zuerst im zwölften Stück der Horen von 1795 unter der Ueberschrift »Die sentimentali-

schen Dichter« erschien, entwickelt zu diesem Behuf den Begriff der sogenannten sentimentalischen Dichtart und deren künstlerische und geschichtliche Erscheinungsformen.

Auch in der sentimentalischen Dichtung ist die Natur die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt. Allein während in gesund und einfach natürlichen Zuständen, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen das natürliche und unmittelbare Lebenselement aller Kunst und Poesie ist, muß die Dichtung im Zustand verkünstelter Kultur, wo der Mensch jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur nicht mehr als sinnfällige Thatsache, sondern nur als eine erst zu erstrebende Idee vor sich sieht, Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was Dasselbe ist, Darstellung des Ideals sein. Die naiven Dichter rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; die sentimentalischen Dichter rühren uns durch Ideen. »Man hätte deswegen alte und moderne, naive und sentimentalische Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höheren Begriff miteinander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen. Wenn man nur Das Poesie nennt, was zu allen Zeiten auf die einfältige Natur gleichförmig wirkte, so kann es nicht anders sein als daß man den neueren Poeten grade in ihrer eigensten und erhabensten Schönheit den Namen der Dichter wird streitig machen müssen. Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in Demjenigen, worin Homer groß ist, irgendeinen Neueren ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Namen eines

Homer beehrt sieht; ebensowenig aber wird irgendein alter Dichter und am wenigsten Homer in Demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können. Jener ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. Daher erklärt sich auch der hohe Vorzug, den die bildende Kunst des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet. Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In plastischen Werken hilft dem Neueren seine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genöthigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genauste im Raum zu bestimmen und sich folglich mit dem alten Künstler grade in derjenigen Eigenschaft zu messen, worin dieser seinen unbestreitbaren Vorzug hat. In poetischen Werken ist es anders. Siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfalt der Formen und in Dem, was sinnlich darstellbar und körperlich ist, so kann der Neuere sie wieder im Reichthum des Stoffs, in Dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in Dem, was man im Kunstwerk Geist nennt, hinter sich lassen.«

Kraft ihrer größeren Ideen- und Gemüthstiefe hat die sentimentalische Dichtung auch eine weit größere Mannichfaltigkeit der Stimmungen. In der naiven Dichtung, sagt Schiller, ist der Eindruck, ohne Unterschied der Form und des Stoffs, ja selbst ohne Unterschied des Zeitalters, vorwaltend heiter, rein und ruhig; Alles bezieht sich in ihr auf sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit, auf die Wahrheit und leibliche Gegenwart des dargestellten Gegenstandes. In der sentimentalischen Dichtung dagegen ist immer ein innerer Widerstreit zwischen der Begrenztheit der Wirklichkeit und der Unendlichkeit der Idee; die Behandlung ist daher verschieden, jenachdem die Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder mehr bei dem Ideal verweilt, d. h. je-

nachdem sie vom Standpunkt der Idee die Wirklichkeit mit ihren Gebrechen und Unzulänglichkeiten als Gegenstand der Abneigung, oder das Ideal selbst in seiner Herrlichkeit als Gegenstand der Zuneigung auffaßt und darstellt. Geben wir dem Begriff der Satire und Elegie eine weitere Bedeutung als der gewöhnliche Sprachgebrauch, so können wir die sentimentalische Dichtung im ersten Fall satirisch, im zweiten elegisch nennen. Die satirische Dichtung ist entweder strafend pathetisch oder scherzhaft. Schiller stellt sogar die Tragödie und Komödie unter diesen Begriff. Die elegische Dichtung ist entweder Elegie im engeren Sinn oder Idylle; jene trauert über den Verlust und die Unerreichtheit des Ideals, diese feiert seine Erreichung und Erfüllung. Es ist überaus bezeichnend, daß Schiller, wie er sein philosophirendes Gedicht vom Reich der Schatten zu einem Idyllion der Vermählung des in die Heiterkeit des Olymp erhobenen Herakles mit Hebe fortführen wollte, auch hier in dieser theoretischen Erörterung die Idylle in ihrem reinsten und höchsten Begriff als unbedingt letztes und höchstes Ziel des künstlerischen Ideals aufstellt. Der Begriff der Idylle, die nicht zurück nach Arkadien, sondern vorwärts in das Elysium führt, nicht das aufgegebene, sondern das erfüllte Ideal ist, ist der Begriff des völlig aufgelösten Kampfes, das Aufhören und die Versöhnung alles Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Hinüberlenkung der menschlichen Tragik in die heitere Ruhe der olympischen Götterwelt. Die vollendete Bildung wird wieder Natur, aber verklärte und vertiefte; die vollendete Kunst wird wieder naiv oder vielmehr, um für zwei verschiedene Begriffe und Daseinsformen nicht eine und dieselbe Bezeichnung zu gebrauchen, nach Schiller's Ausdruck in einem Briefe an Humboldt (S. 377), idealisch.

Unbedingt ist dieser Theil über das Wesen der sentimentalischen Dichtung der bedeutendste Theil der gesammten Abhandlung. Die Ausführungen über Satire, Elegie und Idylle ge-



hören zum Tiefsten und Unumstößlichsten, was je über Theorie der Dichtung geschrieben worden; um so bewunderungswürdiger, da Schiller in dieser Art der Kunstbetrachtung noch nirgends einen Vorgänger hatte. Die Beurtheilungen der hervorragendsten Vertreter der einzelnen Dichtarten, insbesondere die Beurtheilungen der deutschen Dichter der jüngsten Vergangenheit, Klopstock's, Kleist's, Haller's, Wieland's, Geßner's, die Betrachtungen über Goethe's Werther und dessen Zusammenhang mit Faust, Tasso und Wilhelm Meister, sind unvergleichliche Musterstücke feinsinnigster Kunstkritik.

Sehr natürlich, daß diese gewaltigen Anregungen überall sogleich den durchgreifendsten Einfluß übten. Noch niemals war der Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen oder, was im Wesentlichen Dasselbe war, des Antiken und Romantisch-Modernen so tief und klar erfaßt und ausgesprochen worden; selbst die leicht erkennbare Einseitigkeit Schiller's, daß er vom Wesen antik naiver Dichtung sprechend immer nur ganz ausschließlich das Wesen Homerischer Dichtung im Auge hatte, konnte die Wirkung dieser großen geschichtlichen Einsicht nicht beeinträchtigen, sondern spornte nur zu um so tieferer Durchdenkung und Erforschung. Was in Herder nur ahnender Keim war, das hatte sich hier zu reiffster Frucht entfaltet. Der moderne Dichter fühlte sich von dem drückenden Bann antiker Ausschließlichkeit erlöst und konnte wieder mit freiem Muth und ungetheilter Hingebung sich an Gegenwart und Wirklichkeit schließen. Am 29. November 1795 schrieb Goethe an Schiller, daß er sich zuerst gegen diese Betrachtungen in Widerstand befunden, da er aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht gewesen; dennoch müsse er denselben seinen vollsten Beifall geben, ja er sei durch sie erst mit sich selbst einig geworden, da er nicht mehr zu schelten brauche, was ein unwiderstehlicher Trieb ihn unter gewissen Bedingun-

gen hervorzubringen nöthige. Und ebenso wurde die Literatur- und Kunstgeschichte auf völlig neue Standpunkte gestellt. Man lese die ersten literaturgeschichtlichen Schriften der Schlegel, zumal in ihren ersten Ausgaben; man lese Wilhelm von Humboldt's Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea. Seitdem hat der Gegensatz des Classicismus und Romanticismus unter den verschiedenartigsten Gestaltungen und Spiegelungen den Rundgang durch die Literatur aller Völker gemacht.

Die dritte und vierte Abtheilung erschien im ersten Stück der Horen von 1796 unter dem Titel: »Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend.«

Mehr und mehr wird hier der Hinblick auf Goethe das Leitende und Bestimmende.

Wohl Alle fühlen es, aber nur die Wenigsten bringen es sich zu klarer Bewußtheit, daß dieser Doppelzweck, sich gleichzeitig mit der Poesie der Alten und mit der Poesie Goethe's auseinanderzusetzen, weil nicht in der Natur der Sache, sondern einzig im persönlichen Entwicklungsbedürfniß Schiller's liegend, in die Grundbegriffe manch Schiefes und Verwirrendes gebracht hat. Grade in dieser Schlußabhandlung versagt oft das letzte lösende Wort; und man ist genöthigt, mehr zwischen als in den Zeilen zu lesen.

Indem Schiller unter den Begriff des Naiven nicht blos die besten Griechen, sondern auch Shakespeare und Goethe, unter den Begriff des Sentimentalischen nicht blos die meisten Neueren, sondern auch Euripides und die römischen Dichter stellt, und also diesen Gegensatz nicht sowohl als einen geschichtlichen, als vielmehr als einen ausschließlich ästhetischen oder, wie Schiller selbst sich ausdrückt, nicht als einen Gegensatz der Zeit, als vielmehr der Manier faßt, gewinnt es freilich leicht den Anschein,

als hätten Diejenigen Recht, welche meinen, deutlicher und richtiger hätte Schiller seiner Abhandlung die Ueberschrift »Ueber objective und subjective Dichtung« geben sollen. In diesem Sinn sagt selbst Goethe in den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 203): »Ich hatte in der Poesie die Maxime des objectiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen; Schiller aber, der ganz subjectiv wirkte, hielt seine Art für die rechte und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung.« Doch das Wesentliche und Entscheidende ist, daß das Sentimentalische nach der Fassung Schiller's zwar das Subjective in sich trägt, von demselben aber nicht erschöpft und gedeckt wird. In Schiller's Fassung des Sentimentalischen ist die Subjectivität des Dichters für die Macht und Wesenheit des Gegenstandes nicht zu klein, sondern zu groß. Das Sentimentalische erscheint bei Schiller nicht als Schwäche und Mangel, sondern als überströmende Kraft und Stärke. Der sentimentalische Dichter bescheidet sich nur darum nicht, ganz und rückhaltslos im Gegenstand aufzugehen, weil er weiß, daß er denselben mit der Genialität seines Geistes und Gemüthes überragt. Er will den Gegenstand nicht blos durchgeistigen und beseelen, sondern ihn frei schöpferisch über seine Natur und Grenze hinaus umbilden und ergänzen oder, um in Schiller's eigener Sprache zu sprechen (Bd. 12, S. 250. Anm.), ihn durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten zu einem unendlichen vertiefen und erweitern. Die lebhafte und kühne Aufstellung der eigenen Vorstellungsart soll, wie Schiller am 3. August 1795 in einem Briefe an Fichte sagt, den Genießenden anspannen und erschüttern.

Kurz bevor Schiller an die Abfassung dieser Schlußabtheilung ging (am 16. October 1795), hatte Wilhelm von Humboldt an ihn geschrieben: »Es sei keine Zeile im Griechischen, als deren Verfasser Schiller gedacht werden könne; und zwar

liege der auffallende Unterschied nicht in dem Grade erreichter Vollendung, sondern offenbar in der Gattung. Schiller's dichterische Werke hätten einen stärkeren Antheil des Ideenvermögens als man sonst in irgendeinem Dichter antreffe und als man gewöhnlich mit der Poesie verträglich halte; dies zeige sich nicht blos in seinen philosophirenden Gedichten, sondern in seiner gesammten Künstlererfindung. Es sei diese Eigenthümlichkeit gleichsam ein Ueberschuß von Selbstthätigkeit, die auch den Stoff, den sie blos empfangen könne, noch selbst schaffe. Dies sei es, was allen Schöpfungen Schiller's ein ganz eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit gebe, ja sie eigentlich in ein überirdisches Gebiet hinüberführe und die höchste Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufstelle. Daher komme es, daß allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr seien, immer ein schwer zu bestimmendes Etwas, ein gewisser Glanz bleibe, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheide.«

Wann ist jemals die großartige Eigenthümlichkeit Schiller's tiefer und lichtvoller geschildert worden als in diesen einfach klaren Worten Humboldt's? Wofür Schiller kämpfte, wenn er die von ihm so neidlos und aufrichtig bewunderte dichterische Art Goethe's nicht für die einzig und allein mögliche und zulässige hielt, sondern seine eigene unverbrüchliche dichterische Art, zwar nicht als etwas Höheres, aber doch durchaus Gleichberechtigtes neben Goethe zu wahren suchte, das war das sich nie genugthuende Pathos seiner tiefen sittlichen Begeisterung, das war der überquellende strahlende Idealismus seines Herzens, der ihn freilich oft der Gefahr des Rhetorischen aussetzte, ihn aber als den Dichter des Ideals zum volksthümlichsten aller deutschen Dichter machte.

In diesem Ueberschuß der frei idealisirenden Selbstthätigkeit als dem Grundzug der sentimentalischen Dichtung summirt sich Alles, was von Schiller über das Verhältniß der naiven und

sentimentalischen Dichtarten zueinander und zum Gesammtwesen der Poesie gesagt wird. Dem naiven Dichter habe die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Augenblick ein selbständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen; dem sentimentalischen habe sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraction in ihm aufgehoben, aus sich selbst wiederherzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der naive Dichter habe vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus; er sei ein Kind des Lebens und führe daher auch den Leser zu Lust und Freude am Leben und an der lebendigen Gegenwart zurück. Der sentimentalische Dichter dagegen könne zwar nur einen lebendigen Trieb erwecken, wo Jener es zu wirklicher Existenz bringe, dafür aber sei er im Stande, dem Trieb einen größeren Gegenstand zu geben, als Jener je geleistet habe und je leisten könne; der sentimentalische Dichter werde zwar auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verstimmen, denn unser Gemüth werde hier durch das Unendliche der Idee gleichsam über seinen natürlichen Durchmesser ausgedehnt, so daß nichts Vorhandenes es mehr ausfüllen kann, dafür aber suche der aufgeregte Trieb Nahrung in der Ideenwelt; die sentimentalische Dichtung sei die Geburt der Abgezogenheit und Stille und dazu lade sie auch ein. Der naive Dichter erfülle zwar seine Aufgabe, aber die Aufgabe selbst sei etwas Begrenztes; der sentimentalische Dichter erfülle zwar die seinige nicht ganz, aber die Aufgabe sei ein Unendliches.

Und genau in demselben Sinn macht Schiller noch eine weitere Ausführung. Das naive Genie verfalle, wenn es von einer geistlosen Welt umgeben werde, leicht in den Abweg des Platten, selbst des Gemeinen; das sentimentalische Genie dagegen

verfalle, wenn es in dem Bestreben, die menschliche Natur über jede bestimmte und begrenzte Wirklichkeit hinweg zur absoluten Möglichkeit zu erheben, über diese Möglichkeit selbst noch hinausgehe, d. h. wenn es, statt zu idealisiren, schwärme, leicht in den Abweg des Ueberspannten; die Literatur eines jeden Volkes zeige zur Genüge, daß Meisterwerke aus der naiven Gattung gewöhnlich die plattesten und schmutzigsten Abdrücke gemeiner Natur, Meisterwerke aus der sentimentalischen dagegen ein zahlreiches Heer phantastischer Productionen zu ihrem Gefolge haben.

Hätte Schiller ein anschauliches Bild von dem Gegensatz Rafael's und Michel Angelo's in sich getragen, hätte er den erst später hervortretenden Gegensatz zwischen Mozart und Beethoven gekannt, es ist gewiß, Vieles in dieser Abhandlung wäre von ihm noch tiefer und schärfer erfaßt worden.

Trotzalledem aber, daß Schiller unter dem Gegensatz des naiven und sentimentalischen Künstlers im Wesentlichen nur Goethe und sich selbst porträtirte, fühlte und erkannte er, daß dieser Gegensatz ein tief und allgemein menschlicher sei. Daher die überraschende Wendung, daß die Schlußbetrachtung plötzlich in das Gebiet der Psychologie hinübertritt. Diese Verschiedenheit der künstlerischen Auffassungs- und Behandlungsweise sei nur die naturnothwendige Bethätigung und Spiegelung zweier einander ganz entgegengesetzter Menschencharaktere. Dem naiven Dichter liege eine realistische, dem sentimentalischen Dichter eine idealistische Charakteranlage zum Grunde. Die Carricatur des Realisten sei der Empiriker oder, wie wir lieber sagen möchten, der Philister; die Carricatur des Idealisten sei der Phantast. Dieser psychologische Gegensatz sei so alt als der Anfang der Kultur und dürfte vor dem Ende derselben schwerlich jemals anders als in einzelnen seltenen Menschen, deren es hoffentlich immer gebe, beigelegt werden.

Nicht ein äußerliches und nachträgliches Anhängsel, wie man zuweilen hören muß, ist dieses Zurückgreifen auf die tiefsten menschlichen Wesensverschiedenheiten, sondern der großartige Abschluß des Grundgedankens. Wie das Ideal vollendeter schöner Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Naiven und Sentimentalischen hervorgehen. Und nur in dem Zusammen naiver und sentimentalischer Kunst liegt der vollständige Ausdruck der Menschheit.

Wir stehen am Schluß.

Zuweilen allerdings wird man peinlich erinnert, daß die Kenntniß der Literatur und Kunst, welche Schiller zu Gebote stand, eine verhältnißmäßig sehr enge war, ja zuweilen vermißt man auch die Strenge fester und folgerichtiger Anordnung, da, wie Schiller in einem Briefe an Humboldt vom 25. December 1795 selbst eingesteht, durch die Gewalt des drängenden Stoffs der Plan sich erst allmälich erweiterte. Und doch kann sich Keiner, der diesen großartigen Gedankenentwicklungen zu folgen im Stande ist und der ein fühlendes Herz hat, der unwiderstehlichen Kraft dieser herrlichen Abhandlung entziehen. Man scheidet von ihr, wie man von einem großen Kunstwerk scheidet, mit dem Eindruck weihevoller Erhebung.

Diese herrliche Abhandlung ist selbst eine ächt sentimentalische Schöpfung. Ihr eigenster Zauber und ihre tiefste Bedeutung liegt nicht blos in der nächsten ästhetischen Frage, welche sie aufwirft und zu lösen versucht, sondern ebensosehr und weit mehr noch in der gewaltigen Kraft und Hoheit des sittlichen Wollens, von der jedes Wort dieser ernsten und strengen Selbstschau durchglüht und durchhaucht ist. Es ist der erhebende Kampf für die unaufgebbaren Rechte des sittlichen und künst-

lerischen Idealismus, der gegen das Enge und Beschränkte keine Nachgiebigkeit kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit weist, und der sich bewußt ist, daß dieser Idealismus zuletzt doch das Siegende sein muß, weil, um ein tiefes Wort aus Schiller's Schilderung des Idealisten zu entlehnen, die Gesetze des menschlichen Geistes zugleich die Weltgesetze sind.

Erhaben und feierlich spricht diese stolze Thatkraft und Zuversicht des Idealismus das Epigramm »Columbus« aus, welches der Musenalmanach von 1796 brachte:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz Dich verhöhnen
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! dort muß die Küste sich zeigen,
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor Deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer
Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiß!

Viertes Kapitel.

Das Zusammenwirken Goethe's und Schiller's.

1.

1795 — 1798.

Die Xenien. — Goethe's Hermann und Dorothea. — Goethe's und Schiller's Idyllen und Elegieen.

Von Tag zu Tag wurde die Freundschaft Goethe's und Schiller's fester und inniger. Es war die edelste Männerfreundschaft; aufrichtigste gegenseitige Anerkennung und Verehrung, tiefer lebendiger Ideenaustausch, treues Zusammenstehen für die klar erkannten gemeinsamen großen Zwecke. Beide Dichter fühlten, daß ihnen durch dieses unerwartete Glück ein neuer Frühling, eine zweite Jugend gekommen sei.

Aus ganz verschiedenen Ausgangspunkten und auf ganz verschiedenen Bahnen waren sie auf der Höhe ihrer Entwicklung in allen wesentlichsten Fragen der Kunst und Bildung zu überraschender Uebereinstimmung gelangt. Um so lockender und um so lohnender war es, den Weg, den bisher Jeder für sich allein und ohne Aufmunterung betreten, fortan in Gemeinschaft und in regem Wetteifer fortzusetzen.

Jener Hellenismus, der die Lebensseele Iphigenien's, Tasso's und der römischen Elegieen ist, ist auch die Lebensseele und die

treibende Kraft von Schiller's Kampf gegen die Kant'sche Sittenlehre, ist das Gestaltungsgeheimniß seiner philosophirenden Gedichte, von denen ein großer Theil sich auch in Form und Versmaß den bewunderten antiken Vorbildern anschließt. »Gabe von oben her ist, was wir Schönes in Künsten besitzen; Wahrlich von unten herauf bringt es der Grund nicht hervor. Muß der Künstler nicht selbst den Schößling von außen sich holen? Nicht aus Rom und Athen borgen die Sonne, die Luft?« Aber Goethe sowohl wie Schiller waren in der Zeit, da sie sich so herrlich zusammenfanden, doch weit entfernt, mit den unabweisbaren Bedingungen und Forderungen, welche die Gegenwart ihrer Kunst stellte, unbedingt brechen zu wollen. Eben jetzt vollendete Goethe seinen großen Roman von Wilhelm Meister's Lehrjahren, der nicht blos in seinem Gedankengehalt, sondern vor Allem auch in der Kunstform selbst auf allermodernstem Boden steht; in den Unterhaltungen der Ausgewanderten waren Boccaccio und Cervantes seine Führer. Eben jetzt schrieb Schiller seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, gegen die überwältigende Macht der Antike auch die ununterdrückbaren künstlerischen Rechte der vertieften Innerlichkeit der modernen Denk- und Empfindungsweise wissenschaftlich zu begründen und zu schützen. Es war das gemeinsame Programm beider Freunde, als Schiller am 18. Mai 1798 an Goethe schrieb, es sei ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und mit seiner Zeit sich in offenen Widerstreit setzen solle; der schöne Beruf des heutigen Dichters sei vielmehr, ein Zeitgenosse und Bürger sowohl der antiken wie der modernen Welt zu sein und grade um dieses höheren Vorzuges willen keiner derselben ausschließend anzugehören.

Zunächst waren daher die ersten Jahre des Zusammenwirkens Goethe's und Schiller's nicht eine Veränderung und Umbildung

des bereits errungenen Standpunktes, sondern nur die schaffensfreudige Fortführung und weitere Ausgestaltung desselben. Zwischen dem Dichter der Iphigenie und dem Dichter von Hermann und Dorothea ist kein Unterschied. Und auch die Schöpfungen Schiller's aus dieser Zeit verhalten sich zu den Schöpfungen seiner jüngsten Vergangenheit nur wie die reife Frucht zur knospenden Blüthe.

Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's, dieses unvergleichliche Denkmal ihrer innigen Strebensgemeinschaft, setzt uns hinreichend in Stand, diesen einheitlichen Faden, der sich durch all die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Schöpfungen aus dieser Zeit fest hindurchzieht, genau zu verfolgen.

Goethe's und Schiller's erste gemeinsame That war die keck herausfordernde Fehde, welche unter dem Namen des Xenienkrieges berühmt und berüchtigt ist.

Nicht leichtfertiger Uebermuth trieb sie zu dieser Fehde; es war der Kampf um das Dasein.

Wer mag es ihnen verargen, daß sie sich tief verletzt fühlten, als ihrem reinen und ernsten Streben fast überall nur Kälte und unverständiger, oft sogar böswilliger Widerspruch entgegentrat? Die neue Ausgabe der Goethe'schen Werke, Iphigenie, Tasso, Faust, fand nur geringen Absatz; Wilhelm Meister wurde von vielen Seiten, und zwar sogar von befreundeten, auf's gehässigste angefeindet. Das Uebel wurde vermehrt, als Goethe durch rasch hingeworfene Dinge wie die Unterhaltungen der Ausgewanderten sich wirkliche Blößen gab. Und Schiller war nicht in besserer Lage. Die Horen, mit so stolzen Absichten begonnen, scheiterten. Seine philosophischen Abhandlungen und seine philosophirenden Gedichte, in welche er sein tiefstes Denken und Empfinden gelegt hatte, gingen spurlos vorüber oder wurden verlästert. Wir thun einen tiefen Blick in die grollende Stimmung Goethe's und Schiller's, wenn wir den Brief Schiller's an Fichte vom

3. August 1795 lesen. »Es giebt nichts Roheres«, heißt es dort, »als der Geschmack des jetzigen deutschen Publicums; und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Freilich habe ich es noch nicht dahin gebracht; aber nicht, weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publicum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lectüre zu machen gewohnt ist und in ästhetischer Hinsicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können. Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inconsequenz, welche das ganz Elende auf demselben Schauplatz, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftlosigkeit auf der anderen Seite erwecken mir, ich gestehe es, einen solchen Ekel vor dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß ich mich für sehr unglücklich halten würde, für dieses Publicum zu schreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publicum zu schreiben. Unabhängig von dem, was um mich herum gemeint und geliebkost wird, folge ich blos dem Zwange meiner Natur und meiner Vernunft. Eine directe Opposition gegen den Zeitcharakter macht den Geist meiner Schriften aus; und jede andere Aufnahme als diejenige, welche sie erfahren, würde einen sehr bedenklichen Beweis gegen die Wahrheit ihres Inhalts geben. Daß ein Schriftsteller dieser Art nicht der Liebling des Publicums werden kann, liegt in der Natur der Sache; aber er erhält dafür die Genugthuung, daß er von der Armseligkeit gehaßt, von der Eitelkeit beneidet, von Gemüthern, die eines Schwunges fähig sind, mit Begeisterung ergriffen und von knechtischen Seelen mit Furcht und Zittern angebetet wird.«

Schon hatte Goethe seiner Verstimmung in der Abhandlung über Literarischen Sansculottismus Luft gemacht. Schon hatte

Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gegen die Literatur der jüngsten Vergangenheit und gegen die Kläffereien der Tagespresse seine scharfe Geißel geschwungen. Aber es galt, den gerechten Kampf vollends auszukämpfen und den störenden Feind auf allen Posten zu beunruhigen. Im Herbst 1795 trugen sich die beiden Freunde mit der Absicht, in den Horen selbst ein strenges Strafgericht auszuüben. Binde man dergleichen Dinge in Bündlein, meinte Goethe, so brennen sie besser. Im December veränderte sich der Feldzugsplan. Goethe kam durch Martial, den er bereits aus seinen Studien zu den venetianischen Epigrammen kannte, dahin, die wirksamere Waffe satirischer Epigramme zu wählen. »Spricht man in Prosa zu Euch, stopft Ihr die Ohren Euch zu!« Anfangs hatte es Goethe nur auf einige Ausfälle gegen die deutschen Zeitschriften abgesehen. Allein Schiller ergriff diesen Gedanken sogleich mit dem leidenschaftlichsten Eifer. Unter seiner kühnen zornmüthigen Entschiedenheit erweiterten und vertieften sich diese harmlosen Neckereien zu einer tief einschneidenden allgemeinen Literatursatire, zu Krieg auf Leben und Tod. Man mußte den Gegner völlig zu Boden schlagen, wollte man Raum gewinnen für das eigene ideale Schaffen.

Wir haben durch den Briefwechsel Goethe's und Schiller's und vor Allem durch die Auffindung des ursprünglichen Xenienmanuscriptes, das aus den Papieren Eckermann's von Boas und Maltzahn herausgegeben wurde, jetzt von der Entstehungsgeschichte der Xenien die zuverlässigste Kunde. Bereits nach wenigen Wochen, bereits im Februar 1796, war der wesentlichste Theil, der persönlich polemische, abgeschlossen. Kein Tag ohne Epigramm. Es liegt ein unsäglicher Zauber über dem geistvollen Wetteifer, mit welchem sich die beiden großen Freunde gegenseitig spornten und sich in ihrer gemeinsamen Arbeit so ineinander zu verschränken suchten, daß sie Niemand ganz aus-

einanderscheiden und absondern könne. Es müssen glückselig geniale Stunden gewesen sein, wenn Goethe und Schiller in Schiller's kleinem Zimmer in Jena zusammensaßen und in sprudelndem Muthwillen ihre ferntreffenden Pfeile miteinander ersannen und formten, die bereits ersonnenen und geformten schärften und feilten. In den Briefen Schiller's liegt ein Nachhall dieses jubelnden Muthwillens. Am 18. Januar schreibt er an Körner: »Für das nächste Jahr sollst Du Dein blaues Wunder sehen; Goethe und ich arbeiten schon seit einigen Wochen an einem gemeinschaftlichen Werk für den neuen Almanach, welches eine wahre poetische Teufelei sein wird, die noch kein Beispiel hat.« Und in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 1. Februar heißt es: »Eine angenehme und zum Theil genialische Impudenz und Gottlosigkeit, eine nichts verschonende Satire, in welcher jedoch ein lebhaftes Streben nach einem festen Punkt zu erkennen sein wird, wird der Charakter der Xenien sein. Unter sechshundert Monodistichen thun wir es nicht, aber wo möglich steigen wir auf die runde Zahl tausend. Von der Möglichkeit werden Sie Sich überzeugen, wenn ich Ihnen sage, daß wir schon jetzt im dritten Hundert sind, obgleich die Idee nicht viel über einen Monat alt ist.«



In Schiller's Musenalmanach für das Jahr 1797 wurde die lustige Schaar entsendet. Wie einst die Füchse mit brennenden Schwänzen in das Getreide der Philister, so sollten diese fröhlichen Verse in die reife papierne Saat der »Schwätzer und Schmierer« fahren, dem Philister Verdruß zu erregen, den Schwärmer zu necken und den Heuchler zu quälen.

„Treibet das Handwerk nur fort, wir können's Euch freilich nicht legen;
Aber ruhig, das glaubt, treibt Ihr es künftig nicht mehr."

„Lange neckt' Ihr uns schon, doch immer heimlich und tückisch;
Krieg verlangtet Ihr ja, führt ihn nun offen den Krieg."

Alle verwerflichen Literaturrichtungen und deren hervorstechendste Persönlichkeiten fielen der unerbittlichsten Satire anheim. Vor Allem ging es gegen Diejenigen, die noch der alten Zeit angehörten und die nicht begreifen konnten, daß das jüngere genialere Geschlecht ihnen über den Kopf gewachsen; gegen Nicolai, der noch immer derselbe täppische und ungebärdige Gegner war wie bei dem ersten Erscheinen von Werther's Leiden; gegen Manso, der zwar selbst ein Jüngerer war, aber in seinen kritischen Urtheilen doch überall nur die ausgetretenen Bahnen Bodmer's und Sulzer's wandelte. Ihnen zur Seite stehen die Salzmann, die Campe, die Adelung, die Hermes und Thümmel. Darauf der verchristelte Fanatismus der Stollberge, Lavater's und des Wandsbecker Boten. Klopstock, dessen Muse besang, wie Gott sich der Menschen erbarmte, ohne zu fragen, ob das Poesie sei, daß die Menschen so erbärmlich waren, wird ebensowenig geschont wie Jean Paul, der der Bewunderung werth wäre, wüßte er seinen Reichthum zu Rathe zu halten. Shakespeare's großer Schatten wird heraufbeschworen gegen die platte Weinerlichkeit und Natürlichkeit der Schröder, Iffland und Kotzebue. Auf's ergötzlichste werden die Schlegel parodirt, die oft zwar den herrschenden Ungeschmack hart bedrängen, manchmal aber blind in das Blaue schießen und in eitler Paradoxienjagd nicht selten die tollste Albernheit debütiren. Und wie den Wirren der Dichtung und der Kritik, so gilt auch den Wirren der Wissenschaft der kecke Streifzug. Goethe geißelt die Newtonianer, Schiller schildert die Sektirerei der Philosophen mit brennenden Farben. In den Ausfällen gegen Reichardt, Cramer, Clootz, Eulogius Schneider und Forster treten wir in das politische Gebiet; ja es fehlt sogar nicht an einzelnen Epigrammen, die, wenn auch behutsam, Religion und Kirche in ihren Bereich ziehen.

Es ist nicht zu sagen, welche unermeßliche Fülle von Geist und vernichtendem Witz in dieser bunten und vielgestaltigen Xenien-

welt liegt. Bis in das Kleinste, bis in die einzelnsten Redewendungen erstreckt sich der parodische Spott. Der beißende Hohn gegen Friedrich Schlegel z. B. wird erst völlig ersichtlich, wenn man die Aufsätze Schlegel's über Schiller's Musenalmanach und über das Studium der Griechen und Römer in Reichardt's »Deutschland« (1796, Stück 3. S. 348 ff. und 393 ff.) lebendig vor Augen hat. E. Boas hat in seinem trefflichen Buch »Schiller und Goethe im Xenienkampf. (Zwei Bände. 1851)« sich das dankenswerthe Verdienst erworben, alle diese versteckten und den Zeitgenossen doch so klar verständlichen Anspielungen und Beziehungen mit feinsinnigster Gründlichkeit wieder in's Gedächtniß zu rufen.

Und zwar ist es eine sehr bedeutsame Thatsache, daß die Epigramme Schiller's weitaus die herberen und zermalmenderen sind. Der dramatische Dichter wird zum dramatischen Helden; er ist rücksichtslos handelnd und angreifend, wo die bedächtigere Natur Goethe's meist betrachtend und beschaulich bleibt. Schiller ist einer der größten Epigrammatiker aller Zeiten.

Wer mag leugnen, daß die Hitze des Gefechts zwischen den Gerechten und Ungerechten nicht immer gebührend unterscheidet? Es schmerzt, die Manen Georg Forster's verunglimpft zu sehen; und noch einige andere Fälle ähnlicher Art sind zu beklagen. Allein dies sind nur vereinzelte Flecken, die den hellstrahlenden Glanz des Ganzen nicht beeinträchtigen. Der fröhliche Vers, der die Troßbuben züchtigt, verehrt freudigen Herzens die Edlen und Guten. Nie ist ein schöneres Wort über Lessing gesagt worden als jenes herrliche Distichon: »Vormals im Leben ehrten wir Dich wie einen der Götter; Nun Du todt bist, so herrscht über die Geister Dein Geist.« Allbekannt ist das Xenion auf Kant: »Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung setzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu thun!« Von Voß heißt es: »Wahrlich, es füllt mit Wonne das Herz,

dem Gesange zu horchen, Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach.« Und nicht ohne Rührung kann man das Xenion auf Garve lesen: »Hör' ich über Geduld Dich, edler Leidender, reden, O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt!« Der Groll und Haß gegen die anmaßliche Flachheit, der durch die Xenien hindurchgeht, die heitere Ueberlegenheit, die ihr eigenster Reiz ist, ist die stolze Begeisterung für die Unveräußerlichkeit des Ideals, das frohe Bewußtsein des bereits erlangten Sieges.

Daher trotz all der Bitterkeit der so rein künstlerische Eindruck. Und dieser rein künstlerische Eindruck wird erhöht durch die spielende Leichtigkeit, mit welcher diese kleinen leichtgeschwingten Unholde an uns vorüberrauschen, und durch die anmuthige Mannichfaltigkeit der Masken, unter welchen sie ihr neckendes Wesen treiben. Es war ein durchaus richtiges und feines Gefühl, daß die Dichter sich an das Monodistichon, d. h. an die rasche Zweizahl eines Hexameters und Pentameters banden; es ist das lustige Prasseln des Kleingewehrfeuers. Und es bringt in die Einförmigkeit des Versmaßes und der Grundstimmung die lebendigste Beweglichkeit, wenn wir bald auf die Leipziger Messe, bald an eine Lottobude, bald zu einem Feuerwerk, bald an die verschiedenen deutschen Flüsse, bald zu dem Thierkreis des Sternenhimmels und zuletzt sogar in die Unterwelt geführt werden, und wenn uns doch immer und überall wieder dieselben alten wohlbekannten Gestalten entgegentreten, nur in anderer Tracht und unter anderer Beleuchtung. Der Briefwechsel Goethe's und Schiller's zeigt, wie sorgsam alle diese Dinge vorher erwogen wurden; namentlich von Schiller, der nach allen Seiten hin die treibende Seele des Unternehmens war. Freilich muß man, um diesen vollen künstlerischen Eindruck zu gewinnen, sich an den Musenalmanach von 1797 selbst halten, da leider die Dichter ihrer ursprünglichen Abrede zuwider später den einheitlichen Kranz

zertrennt und das naturwüchsig Zusammengehörige willkürlich in die verschiedenartigsten Rubriken ihrer Gedichtsammlungen vertheilt und verzettelt haben. Mit vollem Recht ist K. Gödeke im elften Band seiner kritischen Schillerausgabe auf den ursprünglichen Druck des Musenalmanachs wieder zurückgegangen.

Anfänglich sollten mit den Xenien einige Epigrammensträuße vereint werden, die im Musenalmanach den Titel »Tabulae votivae«, »Vielen«, »Einer«, »Die Eisbahn« führten. Die Tabulae votivae gehören zum größten Theil Schiller; die Gödeke'sche Ausgabe enthält sie vollständig. Die anderen Epigramme haben meist Goethe zum Verfasser und wurden von ihm in der Gedichtsammlung unter dem Namen »Die vier Jahreszeiten« zusammengefaßt; die Eisbahn bildet den Winter, die Epigrammenfolge an »Viele« und an »Eine« den Frühling und Sommer, der Antheil an den Votivtafeln den Herbst. Man hatte den Xenien solche friedliche und versöhnende Epigramme beifügen wollen, um den Haß durch die Liebe, das tumultuarisch Kriegerische durch das gemessen Ernste und Würdige und durch das Gefällige und Anmuthige, den Sturm durch die versöhnende Klarheit zu mildern; aber man war von diesem Plan abgegangen, weil, wie sich Goethe in einem Briefe vom 9. Juli 1796 kräftig ausdrückt, man es den Lumpenhunden, die in den polemischen Xenien angegriffen wurden, nicht gönnte, daß ihrer in so guter Gesellschaft erwähnt werde. Diese Epigramme gehören zum Feinsten und Sinnigsten, was Goethe und Schiller gedichtet haben. Welche zarte Innigkeit in den Distichen auf die »Eine«, die keine andere ist als die von den bösen Zungen Verlästerte, der auch die römischen Elegieen und die schönsten venetianischen Epigramme galten! Und welche tiefe und reine Lebensweisheit, welch herzgewinnender Seelenadel in Schiller's Votivtafeln! Es sind die Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen in epigrammatischer

Schärfe und Anschaulichkeit. Wie Bibelworte gehen diese kurzen gnomischen Kernsprüche jetzt von Mund zu Mund.

Goethe und Schiller hätten die Menschennatur schlecht kennen müssen, wären sie nicht auf die leidenschaftlichste Gegenwehr gefaßt gewesen. Ein Xenion selbst forderte zur Gegenwehr auf; nur solle es mit Laune und Geist geschehen. Von allen Seiten kamen die Antworten. Boas hat auch diese mit dem verdienstlichsten Sammlerfleiß zusammengestellt. Wenig Witz; dagegen unsäglich viel Plattheit und Gemeinheit, die sich namentlich die Sticheleien auf Goethe's anstößige häusliche Verhältnisse nicht entgehen ließ. Beide Dichter waren zu rein und zu groß, als daß sie solche Erbärmlichkeit gekümmert hätte. Schiller spottete, daß man ihm immer nur die miserable Rolle des Verführten zutheilte. Goethe schrieb am 5. December 1796 an Schiller: »Es ist lustig zu sehen, was diese Menschenart eigentlich geärgert hat, was sie glauben, daß einen ärgert, wie schaal, leer und gemein sie eine fremde Existenz ansehen, wie sie ihre Pfeile gegen das Außenwerk der Erscheinung richten, wie wenig sie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Mensch wohnt, dem es nur immer Ernst um sich und um die Sachen ist.«

Sicher ist, daß durch dieses Unwetter die Luft für lange Zeit gereinigt war. Die Wirkung bleibt eine unberechenbare.

Für Goethe und Schiller aber waren die Xenien nur rasch vorübergehende Plänkeleien. Schon während der Abfassung ruhte nicht die Arbeit an großen Schöpfungen. Goethe schrieb den Schluß der Lehrjahre Wilhelm Meister's, Schiller rüstete sich zum Wallenstein. Und als nun tobend die Meute der Gegner losbrach, sahen Beide nur um so mehr die einzig angemessene Antwort in unermüdlich fortgesetzter und gesteigerter Thätigkeit, im ernsten Ringen nach dem unangreifbar Höchsten. »Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien«, schreibt Goethe am 15. November 1796 an Schiller, »müssen wir uns

blos großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere Proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln.«

Vornehmlich Goethe erfreute sich jetzt der regsamsten Schaffenslust. Die Freude am Gelingen des Wilhelm Meister und die warme Theilnahme Schiller's hatten die glücklichste Rückwirkung auf ihn ausgeübt. Er kehrte jetzt, wie ihm am 17. Januar 1797 der neidlose Freund bewundernd zurief, ausgebildet und reif zu seiner Jugend zurück, die Frucht mit der Blüthe verbindend.

Und mehr als je sah Goethe das höchste Kunstideal in dem frei schöpferischen Erfassen der antiken Formenhoheit.

An Iphigenie und Tasso, an die römischen Elegieen und an die Epigrammendichtung, schloß sich jetzt eine Gruppe elegisch und idyllisch epischer Dichtungen, die, was Reinheit der Kunstform anlangt, vielleicht das Vollendetste sind, was Goethe geschaffen hat.

Homer war wieder lebendig in seine Seele getreten. Grade durch die Arbeit am Wilhelm Meister war er sich auf's tiefste bewußt geworden, wie die Romanform doch nur ein sehr dürftiger Ersatz für das eigentliche Epos sei. Zu derselben Zeit, da ihn die romantischen Gestalten Mignon's und des Harfners und die durchaus modernen Verhältnisse Meister's und seiner Freunde umschwebten, im Herbst 1794, las Goethe in den »ästhetisch kritischen Sessionen« des Freitagclubs, der die gebildete Welt Weimars allwöchentlich vereinigte, die vor Kurzem erschienene Iliasübersetzung von Voß mit einer Rührung und Hingebung, daß Männer wie Wilhelm von Humboldt ganz voll waren von dem Eindruck, den Goethe durch die Art seines Vortrags hervorbrachte. Da kamen im Sommer 1795 Friedrich August Wolf's Prolegomena. Und sogleich wurde die epochemachende That der philologischen Kritik für ihn, der nach seinem eigenen

wiederholten Bekenntniß nur handelnd und schaffend zu denken vermochte, der Anstoß des fruchtbarsten Schaffens. So wenig Goethe, wie wir aus seinen Briefen an Schiller auf das bestimmteste wissen, von der Idee, die Persönlichkeit Homer's und die geschlossene künstlerische Einheit der Homerischen Dichtung aufgeben zu sollen, anfangs erbaut war, so gewann er doch durch diese Idee erst den Muth, der wetteifernden Lust, welche Voß mit seinen Idyllen und insbesondere mit seiner Luise in ihm erregt und welche er bisher doch nur in dem halb parodischen Ton des Reineke Fuchs zu äußern gewagt hatte, freudig Folge zu geben. Goethe selbst hat diesen tief bedeutsamen Vorgang treffend ausgesprochen. In einem Briefe an Wolf vom 26. December 1796 schreibt er (vgl. Goethe's Briefe an F. A. Wolf. Herausgegeben von M. Bernays. 1868, S. 91): »Schon lange war ich geneigt, mich in dem epischen Fache zu versuchen und immer schreckte mich der hohe Begriff von Einheit und Untheilbarkeit der Homerischen Schriften ab; nunmehr da Sie diese herrlichen Werke einer Familie zueignen, so ist die Kühnheit geringer, sich in größere Gesellschaft zu wagen und den Weg zu verfolgen, den uns Voß in seiner Luise so schön gezeigt hat.«

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros'
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? Und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön."

Kaum waren die dringendsten Sorgen am Wilhelm Meister erledigt und noch war die Xeniendichtung im vollen Zuge, als Goethe am 10. Juni 1796 Schiller mit der Ankündigung jenes unvergleichlichen Gedichts überraschte, das ursprünglich den Titel »Idylle« führte und jetzt unter dem Namen »Alexis und Dora« bekannt ist. Wer das Gefühl ächter Poesie hat, kann nicht müde werden, dieses Gedicht immer von Neuem sich zu eigen zu machen; und mit jedem erneuten Genuß steigt die Bewunderung.

Am 18. Juni schrieb Schiller an Goethe: »Gewiß gehört die Idylle unter das Schönste, was Sie gemacht haben; so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. Durch die Eilfertigkeit, welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die zwei Liebenden so enge, so drangvoll und so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt. Es würde schwer sein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstand so rein und so glücklich abgebrochen wird.« Und als Schiller den Zweifel erhob, ob es gut gethan sei, daß neben der glücklichen Trunkenheit der Liebe so dicht die Eifersucht stehe und das Glück so schnell durch die Furcht verschlungen werde, antwortete Goethe: »Für die Eifersucht am Ende habe ich zwei Gründe. Einen aus der Natur: weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich zieht; und einen aus der Kunst: weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden mußte, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder in's Leidliche und Heitere zurückgeführt wird. So viel zur Rechtfertigung des unerklärlichen Instinctes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden.«

Mit Alexis und Dora zu gleicher Gattung gehören die Elegieen von Hermann und Dorothea, Der neue Pausias und sein Blumenmädchen, Amyntas, Euphrosyne.

Wegen der vorwiegend lyrischen Stimmung hat Goethe diese Dichtungen mit Recht Elegieen genannt. Wie die herrliche Trauerelegie »Euphrosyne« den tiefen Schmerz schildert, der den Dichter ergriff, als das große Talent einer von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin früh in das Grab sank, und wie die nicht minder herrliche Elegie von Hermann und Dorothea

uns mitten hineinführt in die hohe und reine Gesinnung, mit welcher der Dichter dem durch die römischen Elegieen und die Xenien erregten anmaßlichen Pöbelgeschrei die innere Wahrheit und den Ernst seiner Muse entgegenstellt, die allein ihm seine Jugend frisch erneuert, so führt uns »Der neue Pausias« in das Vollglück seiner Liebe, »Alexis und Dora« in den hastigen Wechsel von Glück und Jammer in liebender Brust, als das frohe Glücksgefühl glücklicher Gegenwart mit dem heißen Wunsch einer wiederholten italienischen Reise in quälenden Widerstreit kam, ja »Amyntas« führt uns sogar in dem lieblich rührenden Bild eines Baumes, der von dem umrankenden Epheu um einen Theil seiner besten strebenden Kraft gebracht wird und der doch nicht duldet, daß das harte Messer des Gärtners den Epheu entferne, in geheimste und zarteste innere Bewegungen, deren Bezug auf die Geliebte unschwer zu deuten ist. Aber in der tief innerlichsten Seelenmalerei zugleich die machtvolle Poesie fest plastischen Schauens, in der ergreifenden Erregtheit augenblicklicher Leidenschaft hohe und schöne Milde und Ruhe. So durchaus sind diese Gedichte die wunderbarste Verschmelzung modernen Gemüthslebens und antiker Formenschönheit, daß der Dichter in der Euphrosyne das unerhörte Wagniß wagen konnte, unmittelbar neben die Gestalten Shakespeare's den Seelenführer Hermes zu stellen, der leise mahnend den gefeierten Schatten wieder in das Reich Persephoneias zurückruft.

Jedoch die Krone aller dieser Dichtungen ist das epische Idyllion von Hermann und Dorothea. Es wurde im Herbst 1796 begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Wilhelm von Humboldt im Juni 1797 vollendet.

Hermann und Dorothea verhält sich zur Luise von Voß wie Goethe's Werther zur Neuen Heloise von Rousseau. Dort zielzeigende, aber unfertige Anfänge; hier abschließende Meisterschaft.

Es ist ein durch und durch deutsches Gedicht, warm aus dem tiefsten Gemüth gequollen, von Grund aus volksthümlich. Und doch giebt es in der gesammten Literatur keine zweite Dichtung, die der Art der griechischen Phantasie und Formempfindung in gleicher Weise nahekommt.

Sicher hat Goethe Recht, wenn er (Bd. 26, S. 5) in einem Briefe an Meyer die seltene Gunst der Fabel rühmt, die er einem Vorfall entlehnte, der sich 1731 zu Altmühl bei Oettingen zugetragen, als die wegen ihres protestantischen Glaubens vertriebenen Salzburger jenes Gebiet durchwanderten. Der naive idyllische Grundton und die süße Traulichkeit des eigensten heimischen Daseins war gegeben; zugleich aber bot das Hereinragen der großen Weltgeschicke, deren Gewicht und Bedeutung unendlich erhöht wurde, indem der Dichter die Handlung in die nächste Gegenwart und Wirklichkeit der französischen Revolution verlegte, dem eng umgrenzten Kleinleben den unschätzbaren Vortheil eines weiten und bedeutenden Hintergrundes. Das Genrebild erhob sich ganz von selbst zur Würde und Großheit des historischen Stils.

Gleichwohl war es nur die Sache der höchsten Genialität und Bildung, diesen historischen Stil so hoheitsvoll und im schönsten und reinsten Sinn antikisirend durchzuführen. An keinem anderen Gedicht hat Goethe mit so viel Liebe und Hingebung, mit so viel Sorgfalt und künstlerischer Bewußtheit gearbeitet. Nirgends zeigt er sich so sehr als vollendeter Künstler.

Wir stehen inmitten unserer nächsten Umgebung. Mit wunderbarster Lebendigkeit und Naturwahrheit zeigt sich das Alltäglichste und Gewohnteste. Solche behaglich gesprächige Sommersonntagsnachmittage, wie sie hier der Wirth vom goldenen Löwen mit seiner trefflichen Gattin und den trauten Hausfreunden verplaudert, haben wir Alle durchlebt. Der wohlhäbige, gutmüthig launenhafte Vater, die geschäftig mütterliche Hausfrau, der mild

verständige Pastor, der kleinbürgerlich kluge Apotheker, selbst Hermann, der schüchtern ungelenke und doch so liebenswürdig tüchtige Jüngling, erscheinen uns von Anbeginn wie alte liebe Bekannte, denen wir schon oft im Leben begegneten. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entscheidende ist, daß diese frische Naturwahrheit nichtsdestoweniger voll der wirksamsten Idealität ist. Es ist, nach Goethe's eigenem Ausdruck, die Existenz einer kleinen deutschen Stadt, im epischen Tiegel von ihren Schlacken geläutert, auf das rein und schön Menschliche zurückgeführt. Das Enge und Kleine kommt nur insoweit zum Vorschein, als es gilt, die Charaktere auf festen Boden zu stellen; das Wesen und der Kern dieser Charaktere aber, der Antrieb und Bestimmungsgrund ihres Empfindens und Handelns, ist immer und überall nur die schönheitsvoll schlichte Einfalt naiver Natur und Ursprünglichkeit. »Deutschen selber führ ich Euch zu, in die stillere Wohnung, wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.« Und dieselbe schlichte naturvolle Hoheit auch im Gegenbild der wandernden Gemeinde, im Richter und in der heldenhaften Mädchengestalt Dorothea's; nur weitblickender und lebengeprüfter.

Und wir stehen inmitten unseres eigensten tiefsten Gefühlslebens. Die wunderbarste Zartheit und Seeleninnigkeit in der Ausgestaltung des Grundmotivs, in der Schilderung der entstehenden, wachsenden und sich erfüllenden Liebe der beiden Liebenden; eine Offenbarung unergründlichster Gemüthsinnerlichkeit, die die Grenzen antiker Empfindungsweise weit überschreitet. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entscheidende ist, daß in diesen naiv kräftigen Naturen diese Liebe nichtsdestoweniger nichts von moderner Ueberschwenglichkeit und Empfindungsseligkeit weiß, sondern eine unbefangen gesunde, fast möchte man sagen, urwüchsig elementare ist. Und die drängenden äußeren Ereignisse, die hier dieselbe Stellung ein-

nehmen wie das bestimmende Eingreifen der Götter im alten Epos, fordern rasche Entschließung und Entscheidung, festen Kampf gegen Hemmniß und Widerstand. Auf die kunstvollste und doch zwingend glaubwürdigste Weise ist die ächt plastische Situation herbeigeführt, daß das Erwachen und Emporwachsen der Liebe sich wesentlich als naive heroische Kraft, als unbesiegbare Hoheit und Willensstärke zu entfalten und zu bethätigen hat.

Von Hermann und Dorothea gilt durchaus, was Goethe einmal von Rafael sagt, Rafael gräcisire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Bis in das Einzelnste erstreckt sich die gleiche rein und schön menschliche Naivität und Ursprünglichkeit, die gleiche Patriarchalität und Naturfülle. Die Erläuterer haben nicht unterlassen, diese ächt Homerischen Züge gebührend hervorzuheben; jeder fühlende Leser wird von ihnen überrascht und ergriffen. Und der Dichter beschränkt sich zur Gewinnung seiner epischen Welt nicht auf Homer allein. Aus einem Briefe Goethe's an Schiller vom 19. April 1797 ersehen wir, daß er um diese Zeit neben Homer und Wolf's Prolegomena auch mit dem alten Testament und Eichhorn's Einleitung eifrig beschäftigt war. Die Anklänge an die alte biblische Patriarchenzeit treten deutlich hervor. Dahin gehört vor Allem die Begegnung der Liebenden am Brunnen. Und vom Richter, dem Haupt der bedrängten Volkswanderung, sagt der Prediger die bedeutsamen Worte: »Ja, Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet; Denk ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses.«

Die antikisirende Haltung dieses Gedichts ist nicht ein äußerliches Nachahmen und willkürliches Aufpfropfen fremder und angelernter Formen, man müßte denn einige vereinzelte Homerische Wortwendungen als solches bezeichnen wollen, und am allerwenigsten ist sie sogenanntes Stilisiren auf Kosten der in-



dividuellen Lebenswahrheit und der zeitlichen und örtlichen Treue. Sie ist vielmehr der ganz natürliche und naturnothwendige Ausdruck des harmonisch schönheitsvollen inneren Gehalts, der einfach hohen und gründlich naiven Motive, der im reinsten und edelsten Sinn antikisirenden Anschauung und Stimmung. Es ist eine zwar vom Geist der Alten durchdrungene, aber frei schöpferische, genial fortbildende Phantasie.

Unvergleichlich hoheitsvoll ist die heitere und ruhige Gegenständlichkeit und ächt antike unpersönliche Selbstentäußerung; unvergleichlich hoheitsvoll ist die lebensvolle, schlicht natürliche und doch so dichterisch gehobene und gemessene Sprache. Was aber dieser Darstellung ihren besondersten Reiz giebt und was das eigenste Geheimniß ihres ächt Homerischen Stils ist, das ist die fest bewußte Hinüberleitung der lyrischen Innerlichkeit in die plastische Poesie des Auges, in frische sinnliche Schaubarkeit. Alles ist Gestalt, Bewegung, Handlung; jede einzelne Situation ist ein fest in sich abgeschlossenes plastisches Bild. Schilderungen wie der Gang der Mutter durch den Garten, das Ineinanderspielen der Bilder Hermann's und Dorothea's im glitzernden Brunnen, das Wandern der Liebenden durch die wallenden Kornfelder sind unvergeßbar. Die Homerische Dichtung war Quelle und Muster dieses entscheidenden Kunstmittels; nimmer aber würde der Dichter diese phantasievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit in so ergreifender Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht, wie er selbst in einem Briefe an Schiller vom 8. April 1797 bekennt, seine Studien über bildende Kunst dabei belebend zu Hülfe gekommen. Goethe war sich wohl bewußt, wie wichtig grade dieser Zug der künstlerischen Behandlung für die Gesammthaltung seines Gedichts sei. Obgleich bereits des entschiedenen Beifalls Schiller's und der Weimarer Freunde sicher, fühlte er (Bd. 26, S. 5) sich doch nicht beruhigt, bis

das Gedicht nicht auch vor der Instanz Meyer's, des altbewährten Kunstkenners, die Probe bestanden.

Und Goethe ging in diesem Streben nach scharf begrenzter Plastik noch weiter. In der klaren Erkenntniß, daß das Idyll in seinem engeren Rahmen mit der Weitschichtigkeit des Epos nicht wetteifern dürfe, drang er auf möglichste Enge des Schauplatzes, auf möglichste Sparsamkeit der Figuren, auf möglichst kurzen Ablauf der Handlung. Es ist gewiß, daß diese scharfe Begrenzung mehr an die antike Tragödie als an das antike Epos erinnert, und Goethe und Schiller selbst haben in ihrem Briefwechsel oft genug von der unverkennbaren Hinneigung dieses Gedichts zur Tragödie gesprochen; aber nicht minder gewiß ist, daß für die Würde und Großheit des Stils diese scharfe plastische Uebersichtlichkeit unbedingtes Erforderniß war.

Jenes hohe Ziel, nach welchem seit dem Eindringen der Renaissancebildung die deutsche Dichtung unablässig gestrebt hatte, war erreicht; noch voller und eigenthümlicher als in der Iphigenie. Auf das glänzendste war der Beweis geführt, daß modern innerliche, im Schiller'schen Sinn sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien!

Am 21. Juli 1797 schrieb Schiller an Meyer: »Wir waren nicht unthätig, und am wenigsten unser Freund, der sich in diesen letzten Jahren wirklich selbst übertroffen hat. Sein episches Gedicht haben Sie gelesen; Sie werden gestehen, daß es der Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst ist. Ich habe es entstehen sehen und mich fast eben so sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir Anderen mühsam sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt

die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerntet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt. Sie werden mir aber auch darin beistimmen, daß er auf dem Gipfel, wo er jetzt steht, mehr darauf denken muß, die schöne Form, die er sich gegeben hat, zur Darstellung zu bringen als nach neuen Stoffen auszugehen, kurz, daß er jetzt ganz der poetischen Praktik leben muß. Wer es einmal unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben.«

Rasch fand Hermann und Dorothea die allgemeinste und nachhaltigste Bewunderung und Verbreitung. Seit Götz und Werther hatte Goethe nicht mehr einen so durchschlagenden Erfolg gehabt.

Lange tönten in Goethe die epischen Töne nach. Homer und Wolf's Prolegomena wichen nicht von seiner Seite. Untersuchungen über die Technik des Epos und deren Unterschied von der Technik des Dramas waren der vorwaltende Gegenstand seiner mündlichen und brieflichen Verhandlungen mit Schiller. Neue Pläne tauchten auf. Zuerst, schon im Frühjahr 1797, »Die Jagd«, deren Stoff Goethe später in seinem Greisenalter in der »Novelle« behandelt hat. Dann im Herbst, auf der Schweizerreise, »Tell.« Zuletzt gegen Ende desselben Jahres die »Achilleis«. Die beiden ersten Pläne sind nicht über den Entwurf, der letzte Plan ist nicht über den Anfang hinausgekommen. Es ist traurig zu sagen, aber es ist geschichtliche Thatsache, daß Goethe die Höhe, welche er in Hermann und Dorothea erstiegen hatte, nicht zu behaupten vermochte. Gegen die Jagd äußerten

Schiller und W. v. Humboldt ernste Bedenken, die den Dichter entmuthigten. Wilhelm Tell, obgleich groß und ächt volksthümlich angelegt, wollte sich nicht gestalten. Und in der Achilleis verfiel der Dichter antiquarischer Künstelei.

Schiller's dichterische Thätigkeit war während dieser Zeit eine beschränktere.

Nur wenige Gedichte Schiller's, außer den Xenien, brachte der Musenalmanach von 1797.

Aber sie sind durchaus von demselben dichterischen Formgefühl getragen wie die gleichzeitigen Gedichte Goethe's.

»Die Klage der Ceres« betritt den Kreis der alten Göttersage selbst. Es ist der eigenthümliche Reiz dieses Gedichts, daß es die alte Sage verinnerlicht, ohne sie doch willkürlich umzudeuten.

Fast alle anderen Gedichte bewegen sich wesentlich in denselben Stimmungen und Anschauungen, die schon in früheren Gedichten Schiller's Ausdruck gefunden; nur in sich versöhnter und abgeschlossener. Was das einheitliche Thema des Lehrgedichts von den Künstlern, der Ideale und des Reichs der Schatten war, die dichterische Verherrlichung der erhebenden und klärenden Kraft der Poesie, es kehrt wieder im »Mädchen aus der Fremde« und im »Besuch« (»Dithyrambe«). »Sie rauschet, sie perlet, die himmlische Quelle, der Busen wird ruhig, das Auge wird helle.« Gleich den »Göttern Griechenlands« und »Den Sängern der Vorwelt« ist »Pompeji und Herkulanum« die dichterische Verherrlichung der künstlerischen Herrlichkeit des Alterthums. Gleich der »Würde der Frauen« ist eine ganze Reihe kleinerer Gedichte (»Die Geschlechter«, »Macht des Weibes«, »Tugend des Weibes«, »Weibliches Urtheil«, »Forum des Weibes«, »Das weibliche Ideal«, »Die schönste Erscheinung«) die dichterische Verherrlichung der weiblichen Seelenhoheit und Seelenklarheit. Und doch ist bei aller Aehnlichkeit des Inhalts die

künstlerische Auffassung und Behandlung eine von Grund aus andere. Und zwar durchaus bewußt und ausdrücklich beabsichtigt. In einem Briefe an Körner vom 17. October 1796 schreibt Schiller: »Ich habe in diesen Gedichten meine Manier zu verlassen gesucht; und es ist eine Erweiterung meiner Natur, wenn mir diese neue Art nicht mißlungen ist.«

Ohne alle Zuthat der Reflexion und ohne jegliche Einmischung lyrischer Innerlichkeit spricht einzig und allein die sinnliche Anschauung, die feste plastische Thatsache.

Pompeji und Herkulanum ist eine der vollendetsten Schöpfungen plastischer Augenpoesie. Nirgends ist Schiller seinem großen Freund gleicher als hier.

Bald kam die Zeit der Balladen und der Wallensteindichtung. Es war dieselbe Richtung und Anschauungsweise, nur übertragen auf andere und größere Aufgaben.

Goethe's und Schiller's Balladen und Schiller's Glocke.

Das Jahr 1797 war das Balladenjahr. Im Juni dichtete Goethe den Zauberlehrling, die Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, im Herbst auf der Schweizerreise die Balladen von der schönen Müllerin. Mit einer Raschheit und Leichtigkeit, die wir sonst nicht an ihm gewohnt sind, dichtete Schiller genau um dieselbe Zeit den Taucher, den Handschuh, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibykus, den Ritter Toggenburg, den Gang nach dem Eisenhammer. Und diese Balladenlust zieht sich frisch auch in das folgende Jahr hinüber. In das Jahr 1798 fällt Goethe's Blümlein Wunderschön; vom 18. bis 26. August dichtete Schiller den Kampf mit dem Drachen, vom 27. August bis Anfang September die Bürgschaft.

Im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel ist es eine sehr bedauerliche Lücke, daß er auf die Anschauungen und Absichten, aus welcher diese Balladenstimmung entsprang, nicht näher eingeht. Die ersten Spuren dieser Stimmung können wir schon früher bemerken. Schon im Frühjahr 1796 dachte Goethe an eine Ballade von Hero und Leander; im Anfang Mai 1797 entwarf Schiller eine Ballade von Don Juan (Gödeke 11. S. 216). Der Entschluß gemeinsamen thätigen Wetteifers wurde offenbar in mündlicher Unterhaltung gefaßt, als Goethe von Mitte Mai bis Mitte Juni 1797 in Jena verweilte.

Es ist leicht zu sehen, was die beiden Dichter grade jetzt zu dieser Dichtart führte. Wie Hermann und Dorothea, so sind auch Goethe's und Schiller's Balladen die Frucht der durch Wolf geweckten Homerischen Frage. Je tiefer und lebhafter seitdem Goethe und Schiller mit Untersuchungen über Wesen und Technik des Epos beschäftigt waren, um so unausbleiblicher mußte sich ihr Augenmerk auf die Ballade richten. War die Ballade nicht recht eigentlich das moderne, ächt volksthümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie?

Wir hören den Nachklang jener geistvollen Unterredungen, wenn Goethe (Bd. 26, S. 15) am 21. Juli 1797 an Meyer schreibt, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannichfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen.

Goethe hat wiederholt ausgesprochen, daß die erste Anregung dieser Balladendichtung von Schiller ausging. Und auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung war die Einwirkung Schiller's entschieden die überwiegende. Beibehaltung der Balladenform und Erfüllung derselben mit würdigeren Stoffen, was ist es anderes als die immer wiederkehrende Lehre Schiller's, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung?

Unleugbar ließ sich Goethe's ruhige Sicherheit hier ebenso wie in der Achilleis durch einseitige Theoreme beirren und beeinträchtigen. Zwischen Goethe's Balladen aus dem Sommer 1797 und zwischen Goethe's früheren Balladen, die in frisch unbefangener Anlehnung an die altenglische Balladendichtung entstanden waren, waltet ein tiefgreifender, sehr bedeutsamer Gegensatz. Nicht mehr das geheimnißvoll Naturelementare wie im Erlkönig und im Fischer, nicht mehr die süße lyrische Innigkeit wie im König von Thule. Es ist jetzt die helle Lichtwelt des bewußten sittlichen Geistes, und an die Stelle des singbar Liedmäßigen tritt die deklamatorische Recitation.

Der Zauberlehrling und der Gott und die Bajadere gehören zu den vollendetsten Schöpfungen Goethe's, denn hier ist es mit unnachahmlichster Meisterschaft gelungen, auch in der Ideendichtung den dämmernden Empfindungston anzuschlagen. Aber die Braut von Korinth, so großartig mächtig grade diese Dichtung in der Plastik der Gestaltenmalerei ist, schwankt haltlos zwischen dem Motiv der unheimlich dämonischen Nachtseite der Natur, das noch aus der ursprünglichen Conception herüberklang, die Goethe, wie er (Bd. 40, S. 446) berichtet, schon in früher Jugend gefaßt hatte, und zwischen dem gewaltsam hineingeschobenen Motiv des Widerstreits des absterbenden Griechenthums und des aufkommenden Christenglaubens. Als Körner in der Beurtheilung dieses Gedichts spöttelnd gesagt hatte, er würde sich dasselbe nicht bei dem Dichter bestellt haben, und er wette, daß der Dichter Gedichte wie den Neuen Pausias mit größerer Liebe gemacht habe, wußte Schiller in einem Briefe vom 12. Februar 1798 nichts zu antworten, als daß es im Grunde nur ein Spaß von Goethe gewesen, einmal etwas zu dichten, was außer seiner Natur und Neigung liege; Gott und die Bajadere sei freilich schöner.

Es ist daher überaus bezeichnend, daß Goethe alsbald wie-

der in die alten bewährten Gleise zurücklenkte. Die Balladen von der schönen Müllerin sind alten Volksliedern nachgebildet; man fühlt es sogleich an der den Volksliedern eigenen Hurtigkeit des dramatischen Dialogs. Ebenso das Blümlein Wunderschön oder das Lied vom gefangenen Grafen; treffend sagte Körner von ihm, es sei eine Probe, wie man auch noch in unserem Zeitalter im Ton der Minnesänger dichten könne. Die Legende vom Hufeisen ist ächt volksthümlich, in kühnster Hanns Sachsischer Weise.

Mit mächtiger Eigenart ergriff Schiller die Balladendichtung.

Der schlichte Naturlaut des ächten Balladentons mit seinem milden lyrischen Hauch und dem magischen Halbdunkel unaufgeschlossenen Empfindungslebens war Schiller's Natur völlig fremd. So sehr lebte Schiller nur in dem Reich des bewußt Gedankenhaften, in der Welt der klar sittlichen Ideen und Gesinnungen, daß, was er in einem Briefe an Körner vom 2. October 1797 von einigen seiner Balladen sagt, daß die Personen nur um der Idee willen daseien und sich als Individuen unbedingt dieser Idee unterzuordnen hätten, in der That von allen seinen Balladen gilt. Wie seine lyrischen Dichtungen, so sind auch seine Balladen wesentlich Ideendichtung. Einzig im Ritter von Toggenburg sucht sich Schiller im vorwiegend lyrischen Stimmungsleben zu halten; und dabei sinkt er unter sich selbst herab und wird schwächlich empfindelnd.

Sind es aber nicht ächte Balladen oder, was gleichbedeutend ist, nicht ächte Romanzen, so sind die meisten derselben doch unvergleichlich dichterische Erzählungen.

Wir unterscheiden zwei Gruppen. Die erste Gruppe, die aus dem Taucher, dem Handschuh, der Bürgschaft und dem Kampf mit dem Drachen besteht, ist in ihrer Motivirung durchaus klar und durchsichtig, vom reinsten und tiefsten sittlichen Gehalt

durchglüht und getragen. Es ist die helle Welt der reinen und freien sittlichen Selbstbestimmung; die sittliche Gerechtigkeit, Lohn und Strafe, ist nur die innere Nothwendigkeit und Vernunft der vorgeführten Handlung selbst. Die zweite Gruppe, die aus dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer besteht, stellt dagegen den Glauben an Schicksal und unmittelbar göttliche Führung mit jener Nachdrücklichkeit in den Vordergrund, die auch in einigen lyrischen Dichtungen Schiller's aus dieser Zeit wiederkehrt und die besonders aus der sich bereits in ihm regenden Lust, die Motivirung der modernen Tragödie mit der Motivirung der antiken Tragödie in möglichste Uebereinstimmung zu setzen, zu erklären ist. Es war ein gefährliches Wagniß. Der Ring des Polykrates, einem Volksmärchen Herodot's entnommen, ruht wesentlich auf der ächt Herodot'schen Anschauung vom Neid der Götter. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn das Gefühl von der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit des Glücks ist ein allgemein menschliches. In die Kraniche des Ibykus spielt wesentlich das antikisirende Motiv, daß die vorüberziehenden Kranichschwärme, die der Ermordete bei seiner Ermordung racheforderndn angerufen, als die Sendboten und Vollstrecker der waltenden Nemesis erscheinen; ja aus den Briefen Schiller's an Goethe erhellt sogar, daß der Dichter, merkwürdig genug, dieses antikisirende Motiv als das eigentliche Grundmotiv angesehen wissen wollte. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn die Entwicklung quillt trotzallebem ganz natürlich und ganz wunderlos einzig und allein aus den inneren Gemüthsmächten. Der Chorgesang der Eumeniden erscheint als der Gewissenswecker; schon im Lehrgedicht von den Künstlern hatte der Dichter gesagt: »Vom Eumenidenchor geschrecket, zieht sich der Mord, auch nie entdecket, das Loos des Todes aus dem Lied.« Nicht aber in gleicher Weise ist diese Verinnerlichung im Gang nach dem Eisenhammer gelungen.

Die Grundidee ist die mittelalterliche Idee des Gottesgerichts; die Katastrophe ist auf eitel Zufall und Mißverständniß gebaut.

Ein großer Theil der Wirkung dieser Balladen, wohl der größte, liegt in der Trefflichkeit der Ausführung. Nicht blos in der fein durchdachten Komposition, in dem festen dramatischen Gang, der ihnen allen eigen ist, sondern ganz besonders auch in der straffen Gegenständlichkeit und lebensvollen Kraft der Einzelschilderungen. Schiller hatte das Gefühl, daß hier die günstigste Gelegenheit sei, immer mehr über sich selbst hinauszugehen und sich zu scharfer Realistik, zu scharfer Bestimmtheit und Klarheit der Form zu schulen; hier suchte er zu erlernen und zu erproben, was ihm als das zu erstrebende Ziel seiner Wallensteindichtung klar vor Augen stand. Diese Realistik, eben weil sie ihm bisher gefehlt hatte, war ihm jetzt so sehr sorgsamstes Anliegen, daß er einzig aus diesem Streben die Nadowessische Todtenklage dichtet, die auf der gefährlichen Grenze steht, wo das Charakteristische und das Schöne unkünstlerisch auseinanderfallen. Mit eingehendstem Fleiß und mit genialster Intuition ergänzt er, was ihm an sinnlicher Anschauung und Erfahrungskenntniß mangelt. Vor Allem der Taucher ist in der Kunst malerischer Beschreibung ein gar nicht genug zu bewunderndes Meisterstück. Wie eindringlich lebendig und in ihrer charakteristischen Verschiedenheit klar auseinandergehalten sind die Thierschilderungen im Handschuh! Was für eine unvergeßbare Plastik der Gestaltung ist in dem feierlich abgemessenen Auftreten des Chors in den Kranichen des Ibykus! Und welche feinfühlige und gestaltungskräftige Kunst ist überall in der malenden Kraft des Lautes und des Reimes, im Reichthum der individuellsten und doch immer streng sachlichen Strophenbildung, im feinberechnetem Wechsel des Rhythmus und der Verslängen! Nur in sehr vereinzelten Fällen verirrt sich die Pracht der Schilderung und der volltönende Schwung der Rede in das Declamatorische.



Goethe, der sich immer so aufrichtig freute, wenn dem großen mitstrebenden Freund Großes gelang, war einer der aufrichtigsten Bewunderer von Schiller's Balladen. Als Körner, vom Standpunkt ächter Balladenbichtung aus durchaus berechtigt, gegen das Ueberwiegen des Gedankenhaften über das naive Empfindungsleben Einspruch erhoben hatte, antwortete ihm Schiller in einem Briefe vom 27. April 1798, er selbst halte allerdings diesen Tadel für nicht ungegründet, Goethe aber wolle diese Gedichte als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung angesehen wissen.

Und nicht minder gewaltig war Schiller's gleichzeitige Lyrik.

Es hat etwas unsäglich Ueberraschendes, daß wir auch hier auf eine Gruppe von Gedichten stoßen, welche die Idee des von außen bestimmenden Schicksals mit schärfster Nachdrücklichkeit, ja sogar mit herbster Einseitigkeit als Grundmotiv haben. Man kann sich kaum der Ueberzeugung verschließen, daß diese Schicksalsidee jetzt bei Schiller nicht die blos äußerliche Stellung eines wirksamen Kunstmittels einnimmt, sondern in der That sich in sein innerstes Denken und Empfinden festgesetzt hatte. Wer mag sagen, welche Erlebnisse und Entwicklungen diese Anschauung in ihm erzeugten, ob der hemmende Kampf mit dem kranken Körper oder der bewundernd vergleichende Hinblick auf die göttergleiche Leichtigkeit des Goethe'schen Schaffens? Ein Abhängigkeitsgefühl von der angeborenen Naturbestimmtheit, wie es ihm früherhin völlig fremd gewesen! Wie liebte er es sonst, in seiner philosophischen Lyrik mit festlichem Schwung vor Allem die frohe Siegesgewißheit ernsten Kämpfens und Ringens zu feiern! Wie liebte er es, sein eigenes mühbeladen heldenmuthiges Streben im idealisirten Spiegelbild der alten Heraklessage wiederzufinden! Wie sinnvoll und gestaltenkräftig hatte er noch in' »Ideal und Leben« den Alciden gepriesen, wie er im ewigem Kampf durch des Lebens schwere Bahn ging und sich

zuletzt doch durch seine eigene Kraft den Eintritt in den Olymp errang! Jetzt dagegen ist das Thema seiner Lyrik, daß, wie es im »Geheimniß« heißt, der Mensch die kargen Loose nur sauer dem harten Himmel abringe; nur die freie Gabe der Götter sei das Glück. Wohl nennt er auch jetzt noch in der Hymne an das Glück »groß den Mann, der, sein eigener Bildner und Schöpfer, durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt«; doch bedächtig setzt er hinzu: »Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Muth; vor Unwürdigem kann Dich der Wille, der ernste, bewahren; alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.« Ja, tief sinnig schließt dieses Gedicht mit dem später beseitigten Verse: »Aber Du nennst es Glück, und Deiner eigenen Blindheit zeihst Du verwegen den Gott, den Dein Begriff nicht begreift.« Die »Worte des Wahns« lassen sich sogar zu der bitteren Verstimmung hinreißen, es sei nur ein leeres Haschen nach Schatten, wenn der Mensch glaube, daß das buhlende Glück sich je mit dem Edlen vereinigen werde; der Gute bleibe auf der Erde ein Fremdling, nur dem Schlechten folge das Glück mit Liebesblick. Die »Nänie« klagt, ganz wie Thekla im Wallenstein, daß auch das Schöne vergehe, daß auch das Vollkommene sterbe; es gebe keinen Trost für diese allgemeine Hinfälligkeit des Daseins, als daß das Edle im Klaglied der Nachwelt fortlebt, während das Gemeine klanglos zum Orcus hinabgeht.

Aber auch die helle Lichtseite der freien sittlichen Welt kommt zu ihrem Recht. Grade aus dieser Zeit Schiller's stammen einige seiner anmuthigsten und gedankentiefsten lyrischen Dichtungen.

»Die Begegnung«, »Das Geheimniß«, und namentlich »Die Erwartung«, sind von so ächt Goethe'schem Wurf, daß, wäre die Urheberschaft nicht bezeugt, man über dieselbe streiten könnte wie über die Urheberschaft einzelner Xenien. War diese Liebes-

lyrik, für welche die Lebensverhältnisse Schiller's nicht den mindesten Anhalt bieten, nur die künstlerische Lust, die neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch in der Darstellung innerlichen Empfindungslebens zu erproben? Oder sollten vielleicht diese Lieder ursprünglich Max Piccolomini untergelegt werden?

Bald übertrug Schiller diese neugewonnene Art fester Gegenständlichkeit auch auf diejenige Gattung der Lyrik, die ihm von jeher am wärmsten am Herzen gelegen, auf die philosophisch betrachtende.

Zuerst das eleusische Fest. Im Thema erinnert dieses Gedicht an den Gedankenkreis des Spaziergangs; es ist die dichterische Schilderung der unter den Segnungen des Ackerbaus entstehenden und emporwachsenden Gesittung. In der Form erinnert es an die Klage der Ceres; hier wie dort das Aufnehmen der alten Göttersage und deren verklärende Umbildung. Aber der Unterschied der künstlerischen Behandlung ist ein tief greifender. Alles ist lebendige That, Alles rasch fortschreitende Handlung.

Und im Jahr 1799 das herrliche Lied von der Glocke.

Schon 1788, zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Rudolstadt, war diese Idee in seine Seele getreten. Sie hatte bis zum Jahr 1797 geschlummert. Erst nach der Vollendung der Wallensteintragödie wurde sie ausgeführt. Erst jetzt konnte sich seine künstlerische Kraft so großartigem Plan gewachsen fühlen.

Es ist das künstlerisch vollendetste Gedicht Schiller's. Die Form ist so glücklich, wie sie nur der ächteste Genius findet. Die Arbeit und der Fortgang des Glockengusses giebt dem beschaulichen Gespräch des ehrbar tüchtigen Meisters mit seinen Gesellen die ganz natürliche und doch höchst wirksame Motivirung frischer Bewegtheit und festgeschlossener Einheit. Zwanglos und ungesucht erweitern und vertiefen sich die Betrachtungen

über die Bestimmung der Glocke zu umfassenden weisheitsvollen Bildern des häuslichen und staatlichen Lebens; einfach, schlicht herzlich, in rein menschlicher Schönheit tief ergreifend. Bewunderungswürdig ist die Kunst, wie die lehrhafte Betrachtung durchweg in die bald zarteste, bald feierlich erhabenste Lyrik hinübergeführt ist. Und eine malende Kunst der Sprache und des Verses, wie sie selbst die Balladen Schiller's nicht haben.

Mit Recht sagt Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung seines Briefwechsels mit Schiller: »In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt, das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefsten menschlichen Empfindungen durchgeht und auf ganz lyrische Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt.« Und Körner schrieb am 6. November 1799 an Schiller: »Es ist in diesem Gedicht ein gewisses Gepräge von deutscher Kunst, das man selten ächt findet und das Manchem bei aller Prätension auf Deutschheit sehr oft mißlingt.« Das kunstvollste Gedicht Schiller's ist zugleich sein volksthümlichstes.

Wallenstein.

Aus Schiller's Briefen an Körner läßt sich fast bis auf den Tag bestimmen, wann zuerst die Idee der Wallensteindichtung in ihm aufleuchtete. Es war in der ersten Woche des Januar 1791, zu Erfurt bei dem Coadjutor Dalberg, während jenes verhängnißvollen Ausfluges, welcher ihm die schwere, sein ganzes Wesen erschütternde Erkrankung zuzog.

Die geschichtlichen Studien für die zweite Hälfte seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges waren zugleich die ergie-

digsten Vorstudien für die beabsichtigte Tragödie. Doch wurde auch nach der Vollendung des Geschichtswerkes die Ausführung derselben verzögert. Unter der Einwirkung der nächsten Umgebung in Jena hatte sich inzwischen der Eifer für die Kant'sche Philosophie in Schiller's Seele gedrängt. Erst in den ersten Monaten des Jahres 1794, als Schiller in Stuttgart weilte, regte sich der langzurückgeschobene Plan wieder. Durch Schiller's Mittheilungen an Körner wird bestätigt, was Schiller's Jugendfreund Hoven in seiner Selbstbiographie (1840. S. 125) erzählt, daß Schiller, obgleich selten frei von Brustkrämpfen und überdies mit den ästhetischen Briefen an den Prinzen von Augustenburg beschäftigt, schon damals ernstlich an die endliche Gestaltung dachte.

Von der Art und von dem Umfang dieser ersten Anfänge haben wir keine Kunde. Wir wissen nur, daß die Scenen, welche Hoven gelesen, in Prosa waren. Es ist wahrscheinlich, daß Hoffmeister Recht hat, wenn er in seinem unveraltbaren Buch über Schiller (Th. 4, S. 33 ff.) darzulegen versucht, daß diese erste Anlage der Wallensteintragödie noch der Idee und Gesinnung des Don Carlos sehr nahegestanden habe; Wallenstein sei als ein wiedergeborener Marquis Posa gedacht gewesen, nur männlicher und gereifter und mehr mit dem wirklichen Leben der Geschichte verflochten, der erhabene, aber im Erfolg unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der Dinge. Es war Wallenstein, wie ihn Schiller als Geschichtsschreiber gezeichnet hatte. Ja hatte nicht in diesem Sinn der Geschichtsschreiber schon selbst einen Theil des Geschäftes des idealisirenden Dramatikers übernommen, wenn er, um den dramatischen Gegensatz zu vertiefen und ihn dem menschlichen Herzen näher zu bringen, über seine geschichtlichen Quellen hinaus, am Schluß seines Charakterbildes (Bd. 9, S. 425) darauf hindeutete, daß Wallenstein vornehmlich durch mönchische Künste Commandostab, Leben und ehrlichen

Namen verloren, weil er, durch freien Sinn und hellen Verstand über die religiösen Vorurtheile seines Jahrhunderts weit hinausragend, der Feind der Jesuiten, der Vorkämpfer einer neuen Zeit gewesen?

Als Schiller im Mai 1794 nach Jena zurückkehrte, kam die Wallensteintragödie wieder ins Stocken. Noch gährten und wühlten die philosophischen Anliegen zu tief in ihm. Noch fühlte er sich für die hohen Anforderungen, welche er an seine neue dramatische Laufbahn stellte, nicht stark genug.

Erst nach langer Zwischenzeit, erst im März 1796, gewann Schiller, durch Goethe ermuntert, den Muth der Ausführung.

Mehr als drei Jahre hat Schiller mit dem schwierigen und weitschichtigen Stoff gerungen. Der Abschluß zog sich bis in den März 1799. Die letzte Ueberarbeitung für den Druck fällt in den Anfang des Jahres 1800.

Jetzt aber war die Grundidee eine völlig veränderte.

Was den Dichter zuerst für den Wallensteinplan gewonnen hatte, seine frühere Vorliebe für revolutionäres Heldenthum, war durch den kläglichen Ausgang der französischen Revolution durchaus aus seiner Seele gewichen. Kein Künstler kann über den Gegenstand seiner Begeisterung kühler und gleichgiltiger sprechen als Schiller in seinen Briefen an Humboldt und Körner jetzt über Wallenstein spricht. Dieser Charakter habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzigen Lebensact groß, er habe wenig Würde; als ein realistischer Charakter habe er den Erfolg nöthig, den ein idealistischer Charakter entbehren könne, unglücklicherweise aber habe Wallenstein den Erfolg gegen sich; seine Unternehmung sei moralisch schlecht und sie verunglücke physisch; er berechne Alles auf die Wirkung und diese mißlinge; er könne sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er wolle die Materie sich unter-

werfen, und erreiche es nicht. Da also von dem Inhalt fast nichts zu erwarten sei, müsse Alles durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden. Einzig und allein eine kunstreiche Führung der Handlung könne den ungeschmeidigen Stoff zu einer schönen Tragödie machen. Was aber versteht jetzt Schiller unter der kunstreichen Führung einer tragischen Handlung? So einsichtig Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Rechte des modernen Geistes gewahrt hatte, möglichste Annäherung an die Formenhoheit der Antike war ihm gleichwohl das unbedingt höchste Kunstziel. Schon dachte er, wie aus seinen Briefen an Humboldt und Körner vom 5. Octb. 1795 erhellt, in einem Trauerspiel »Die Ritter von Malta«, das eine Zeitlang die Wallensteintragödie zu verdrängen drohte, den griechischen Chor wieder ins Leben zu rufen und damit die Idee der modernen Tragödie zu erweitern. Und dieses Streben nach antiker Kunsthoheit innerhalb moderner Wirklichkeit und Denkweise wurde in Schiller nur um so wagender, je vollendetere Beweise der Möglichkeit eben jetzt Goethe in seinen Elegieen und in Hermann und Dorothea vor Augen stellte. Warum sollte nicht, was in Lyrik und Epos gelungen, auch in der tragischen Kunst erreichbar sein?

Der leitende Grundgedanke des Dichters war, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Großheit antiker Tragik so nahekomme als der unvertilgbare Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte.

Fortan wurde der Gegensatz antiker und moderner Tragik und was in der antiken Tragik bleibend und für alle Zeit maßgebend sei, die hervorstechendste Frage des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Es wird in diesem Briefwechsel zwar nirgends ausdrücklich gesagt, aber es ist doch überall deutlich zu sehen, daß die beiden Freunde diesen Gegensatz hauptsächlich in den antiken Schicksalsbegriff setzten. Nennt man die moderne

Tragödie Charaktertragödie, die antike Tragödie Schicksalstragödie, und vergleicht Goethe in seinem Alter einmal die moderne Tragödie scherzend mit dem L'hombre, die antike Tragödie mit dem Whist, so soll damit nur bezeichnet werden, daß in der modernen Tragödie Jeder seines Glückes Schmied ist und durch seinen tragischen Untergang nur seine eigene freie und verantwortliche Schuld büßt, daß dagegen in der antiken Tragödie der Held, wenn auch nicht frei von Schuld, so doch wesentlich zugleich das willenlose Spiel der über ihm waltenden Schicksalsnothwendigkeit ist. Wollte daher Schiller seiner Wallensteintragödie eine wesentlich antikisirende Haltung geben, so war unerläßliche Grundbedingung, daß der Held ein mehr leidender als thatkräftig handelnder sei, daß er nicht sowohl sich selbst vernichte als vielmehr durch die unerbittliche äußere Nothwendigkeit vernichtet werde, und daß zu diesem Behuf der Dichter entweder die antike Schicksalsidee selbst ohne Scheu zur entscheidenden Macht erhebe oder doch für eine Verkettung der äußeren Ereignisse und Umstände sorge, die, ähnlich wie das antike Schicksal, den Helden unentrinnbar umstrickt und ihn, selbst wider seinen Willen, zu unselig verderblicher That fortreißt.

In diesem Sinn schreibt Schiller bei dem Beginn seiner Arbeit, am 28. November 1796, an Goethe, der undankbare und unpoetische Stoff wolle ihm noch immer nicht ganz gehorchen; wie in Shakespeare's Macbeth thue auch hier das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Und in diesem Sinn behandelte er die ganze Art der Motivirung. Um dem tragischen Kampf und Untergang seines Helden recht eindringlich die erschütternde Hoheit unbedingt unabwendbarer Nothwendigkeit zu sichern, setzt er sogar beide Motive, zwischen welchen ihm die Auswahl gegeben war, den Glauben an ein von außen bestimmendes Schicksal einerseits und die zwingende Verwicklung

der auf den Helden einwirkenden Thatsachen andererseits zugleich in Bewegung.

Schiller, dem so oft Mangel an Motivirung vorzuwerfen ist, hat, wie schon Tieck und Hoffmeister hervorgehoben, im Wallenstein im Gegentheil Ueberfülle der Motive. Die Wallensteintragödie ist auf ein Doppelmotiv gebaut.

Nach der einen Seite ist Schiller's Wallenstein allerdings eine antikisirende Schicksalstragödie. Der astrologische Aberglaube Wallenstein's bot den willkommensten Anhalt. Und der Dichter hat dafür gesorgt, auf dieses Motiv die vollste Aufmerksamkeit zu lenken. Nicht nur, daß der erklärende Prolog, welcher der ersten Aufführung in Weimar vorangeschickt wurde, es ausdrücklich ausspricht, daß die größere Hälfte der Schuld des Helden den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen sei; auch im Drama selbst wird über den Werth und Unwerth des Schicksalsglaubens unter den Redenden unablässig verhandelt.

Aus dem Buch der Sterne holt sich Wallenstein bald bange Ahnung und zögerndes Schwanken, bald Muth und feste Entschlossenheit; aus dem Buch der Sterne holt er sich auch sein unseliges Vertrauen zu Octavio, das sein Verderben wird.

Dieses traumhaft Visionäre ist so sehr ein Grundzug der gesammten Dichtung, daß Fleck, dessen geniale Wallensteinschöpfung von keinem Späteren wieder erreicht worden, dasselbe durchaus zum Vorherrschenden machte. »So wie Fleck auftrat«, erzählt Tieck in den Dramaturgischen Blättern (Bd. 1, S. 100), »war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zu Theil geworden. So fühlte man, daß der so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die

Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen.«

Wer wird leugnen, daß durch diesen seltsam fatalistischen Zug falsche Reflexe auf Wallenstein's Bild fallen? Der deutliche Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, den wir von jedem Drama verlangen, ist getrübt und zerstört.

Doch ist wohl zu beachten, daß Schiller trotzalledem jener Ansicht, die er 1792 in der Abhandlung über tragische Kunst ausgesprochen hatte, daß eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und für freie sich selbst bestimmende Wesen kränkend sei und daß darum selbst in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibe, nicht untreu geworden war. Wiederholt spricht Schiller in seinen Briefen an Körner aus, daß die Wallensteintragödie, obgleich sie die Hoheit der antiken Tragödie erstrebe, eine griechische Tragödie weder sein könne noch sein dürfe. Und als nach der ersten Aufführung des Wallenstein in Berlin ein gelehrter Alterthumskenner, Süvern, in einem besonderen Buch auseinandergesetzt hatte, daß Schiller's Wallenstein zwar den Weg zeige, den man betreten müsse, um die ächte Tragödie zu finden, ihre Höhe aber noch nicht erreicht habe, antwortete Schiller in einem Briefe an Süvern (Briefwechsel mit Goethe Nr. 753), daß er zwar mit ihm die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie theile, daß diese aber die Erscheinung einer Zeit sei, die nicht wieder kommen könne; wolle man das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart rückhaltslos einer ganz andersgearteten Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen, so heiße dies die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödten als beleben. Schiller nahm daher den Schicksalsbegriff zwar auf; um so mehr als er sich darin durch Goethe bestärkt sah, der ihm in einem Briefe

vom 8. December 1798 ermunternd auseinandersetzte, daß der astrologische Aberglaube auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren, mit dem Menschengeschick innig verflochtenen Weltganzen ruhe und darum der menschlichen Natur sehr naheliege und in gewissen Jahrhunderten, ja in gewissen Epochen des Lebens öfters als man denke hervortrete. Allein Schiller wachte zugleich aufs sorgsamste, daß diese Schicksalsidee die zulässige Grenze nicht überschreite.

Gleichwie Schiller in den Balladen emsig bemüht ist, den aufgenommenen Schicksalsbegriff zu verinnerlichen und auf die eigenen eingeborenen Mächte des menschlichen Gemüths zurückzuführen, so muß sich auch hier das Schicksalsmotiv mit einer nur untergeordneten Stellung bescheiden. So viel Wallenstein über die unmittelbare Einwirkung der Gestirne sinnt und grübelt, das Wunderbare erscheint immer nur als innere Vorstellung Wallenstein's, nie als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes, äußeres Verhängniß. Schiller meinte das Uebergewicht des Zufälligen und Willkürlichen, welches er an der modernen Tragik Shakespeare's rügen zu müssen glaubte, beschränken zu können, indem er die Macht des Naturelementaren, die wirkende Naturnothwendigkeit wieder sichtlicher und unmittelbarer hervorhob. Aber er suchte zugleich die Herbigkeit des antiken Schicksalsbegriffs für unsere vernunftfordernde Vernunft zu mildern, indem das Thun, zu dem Wallenstein durch sein Verhältniß zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben wird, schließlich doch kein anderes ist als was er auch ohne diese Einwirkung, nur dem unabweislich forttreibenden Drang seiner Natur und der äußeren Umstände folgend, gethan haben würde.

Neben diesem Schicksalsmotiv daher andererseits zugleich die kunstvollste Verkettung der äußeren Umstände und Ereignisse. Die Macht der Thatsachen sollte den Helden mit einer

ähnlichen Unentrinnbarkeit umstellen wie den Helden der alten Tragödie das Schicksal.

Schiller war sich dieser Aufgabe aufs schärfste bewußt. Am 5. Mai 1797 schreibt er an Goethe, es heiße recht eigentlich den Nagel auf den Kopf treffen, daß die Aristotelische Poetik das Hauptgewicht der Tragödie nicht in die Charaktergestaltung, sondern in die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und in einem anderen Briefe vom 28. November hebt er als den entscheidenden Vorzug von Shakespeare's Richard III. hervor, daß in dieser Tragödie nur die großen Schicksale, die in den vorangegangenen Darstellungen der englischen Geschichte angesponnen seien, auf eine wahrhaft große Weise geendigt würden; es sei gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren; eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten, kein anderes Shakespeare'sches Stück erinnere so sehr an die griechische Tragödie. Und als Schiller am 2. October desselben Jahres seinem großen Freunde meldete, daß es ihm endlich gelungen sei, den Stoff in eine reine tragische Fabel zu verwandeln, setzte er ausdrücklich hinzu, es werde sicher den tragischen Eindruck sehr erhöhen, daß lediglich die Umstände Alles zur Krisis thäten.

Nur auf sehr breitem Unterbau konnte diese Art der Motivirung ausgeführt werden. Jene Voraussetzungen, die der alten Tragödie der religiöse Volksglaube an die Hand gab und die in Shakespeare's Richard III. das kunstvoll begründete Ergebniß eines langen vielgliedrigen Dramencyklus waren, mußten hier erst durch unsäglichen Kunstaufwand geschaffen werden und erst im Stück selbst lebendig vor dem Zuschauer entstehen. Und diese ohnehin verwickelte Aufgabe verwickelte sich der Dichter nur noch mehr, indem er, um dem strengen Ernst der Haupthandlung, der Wildheit des Lagerlebens und der trockenen Geschäftigkeit der diplomatischen Verhandlungen einen milderen menschlichen Hauch, dem düsteren Hintergrund mehr Licht und

Wärme entgegenzustellen, die Episode zwischen Max und Thekla hinzufügte, die ihm unversehens wieder zu einer ganz besonderen, sich voll auslebenden Nebentragödie anwuchs. Daher die über alle gewohnten und zulässigen Tragödiengrenzeh hinausquellende Breite der Exposition, die eine Ungeheuerlichkeit der ärgsten Art ist. Die Exposition umfaßt nicht nur Wallenstein's Lager und die Piccolomini, sondern auch die zwei ersten Akte von Wallenstein's Tod, die ursprünglich zu den Piccolomini gehörten und erst später aus räumlichen Rücksichten von diesen abgetrennt wurden, d. h. mehr als zwei Drittel der gesammten Dichtung.

Aber alle Züge dieser Exposition sind wesentlich und ausschließlich darauf berechnet, das Werden der schuldvollen That nicht sowohl aus der freien Selbstbestimmung des Helden als vielmehr aus dem unausweichbaren Druck der Verhältnisse oder, wie es in der Dichtung selbst einmal heißt, aus dem Nothzwang der Begebenheiten abzuleiten.

In Wallenstein's Lager die unvergleichlich kecke Zeichnung der übermächtigen und übermüthigen Soldateska. Goethe nennt dies Stück in seiner Anzeige in der Allgemeinen Zeitung (12. October 1798) ein Lust- und Lärmspiel. Ein ächt volksthümliches historisches Genrebild; ohne fortschreitende Handlung, aber in genialster Gestaltenfülle spannend und vorbereitend auf Das, was Bedeutendes bevorsteht. Der Kern des Stücks liegt in den Worten: »Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.«

Das zweite Stück, die Piccolomini, führt sogleich mitten in die Handlung. Bereits in den ersten Scenen enthüllt sich der schwere Widerspruch und Zwiespalt der Lage. Auf der einen Seite Wallenstein und sein Heer, dessen Schöpfer und Abgott er ist. »Von dem Kaiser nicht«, sagt Buttler, »erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn, vom Wallenstein erhielten wir den

Kaiser erst zum Herrn; er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen.« Hier ist kein Kaiser mehr, der Fürst ist Kaiser. Auf der andern Seite der Kaiser und sein Hof, der sich in Wallenstein's Macht eine Stütze schaffen wollte und der sich in ihr ein Schrecken geschaffen hat. »Wo war die Ueberlegung«, sagt Questenberg, »als wir dem Rasenden das Schwert vertraut und solche Macht gelegt in solche Hand! Zu stark für dieses schlimm verwahrte Herz war die Versuchung! Und die Armee, von der wir Hilf' erwarten, verführt, verwildert, aller Zucht entwohnt; vom Staat, vom Kaiser losgerissen, vom Schwindelnden die schwindelnde geführt, ein furchtbar Werkzeug, dem Verwegensten der Menschen blind gehorchend hingegeben!« Wie nahe lag es, aus diesem scharfen Gegensatz schrankenloser Heldengröße und rechtmäßiger Throngewalt eine Charaktertragödie ganz im Sinn Macbeth's und Fiesco's zu gewinnen! Dennoch hat der Dichter diesen Weg nicht eingeschlagen. Allerdings sind die ungezähmte Ehrsucht und Rachsucht Wallenstein's der Grund und der Antrieb seines vermessenen Spiels. Es liegt im Wesen aller tragischen Kunst, daß der Held nicht schuldlos sei; auch in der Tragik der Alten bricht das Schicksal nur über den Menschen herein, wenn er es durch Ueberhebung gereizt hat. Das Unterscheidende aber und das die ganze Haltung der Wallensteindichtung Bedingende ist, daß die wirkenden Elemente so gegeneinandergestellt werden, daß Wallenstein dennoch nicht aus dem eigenen Entschluß dieser treibenden Leidenschaft zum letzten schuldvollen Schritt kommt, sondern nur wie der Zauberlehrling von den leichtfertig heraufbeschworenen Geistern übermannt wird und schließlich aus Nothwehr und aufgezwungener Selbstvertheidigung eine That thun muß, an deren Möglichkeit er sich bisher nur frevelhaft ergötzt hatte. Die Anzeige der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung (26. März 1799), nach einem Brief Schiller's an Körner vom 8. Mai 1799 von Goethe und Schiller gemeinsam verfaßt, spricht dies Motiv

treffend in folgender Weise aus: »Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will; am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire; jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß grade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.«

Man kann dieses Motiv der Wallensteintragödie in die Worte fassen, welche Schiller in der Schlußcharakteristik Wallenstein's in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges mit epigrammatischer Kürze und Schärfe gesagt hatte: »Wallenstein fiel, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.«

So sehr auch in Wallenstein die bösen Dämonen der Ehrsucht und Rachsucht von Anbeginn wühlten, so sehr er auch die Feinde erforschte, ob sie zu einem Bündniß mit ihm geneigt seien, noch war nichts geschehen, was Abfall und Verrath war, noch war er selbst in seinem geheimsten Innern schwankend. Wie aber jetzt, da sich ein Ungewitter über ihm zusammenzieht, noch weit drohender als jenes, das ihn vordem zu Regensburg gestürzt? Wie jetzt, da man in Wien den letzten Schluß gefaßt, des Kaisers Söhnlein, der Ungarn König, als ein neu aufgehendes Gestirn begrüßt und er gleichwie ein Abgeschiedener schon beerbt ist? Wie jetzt, da Altringer und Gallas ein gefährlich Beispiel geben, und die Schweden, des Hinterhaltens und des Zauderns müde, nichts weiter mit ihm zu schaffen haben wollen? Wie vollends gar, nachdem der rücksichtslos vordrängende Eifer Terzky's und Illo's, die bei dem Gastmahl die Anführer und Befehlshaber betrüglich auf ihre Seite zu ziehen suchten, das Geheimniß offenbar gemacht, und nachdem durch die Gefangennahme Sesin's der ganze Plan unableugbar geworden? »Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen, und mag ich handeln, wie ich will, ich werde ein Landsverräther ihnen sein und bleiben; und kehr'

ich noch so ehrlich auch zurück zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen.« Wallenstein kann nicht mehr bleiben, was er ist. Es ist ihm nur die Wahl gegeben zwischen entschlossenem Vorwärts und schimpflicher Absetzung. Einwilligung in die Absetzung aber wäre Verleugnung seiner Heldennatur, wäre Selbstvernichtung. »Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will; nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht. Absetzen sollen sie mich auch nicht.« — »Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir, den ich vermag zu gehen. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet. Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheuen, den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden; doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit, so klein aufhöre, der so groß begonnen, eh' mich die Welt mit jenen Elenden verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt, eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung für jede fluchenswerthe That.«

„Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloß'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken blos gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?

Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt!"
„So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich verstrickt
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen."

Macbeth und Fiesco konnten auf dem gefährlichen Scheidewege noch umkehren. Schiller, der an Macbeth tadelte, daß das Schicksal zu wenig, der eigene Fehler des Helden zu viel thue, kann jetzt seinen Helden von sich sagen lassen: »O sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.«

Ueber den Ausgang ist kein Zweifel. Schon kennen wir die widerstrebende Gesinnung Max Piccolomini's. Die ursprüngliche Anlage der Piccolomini schloß mit dem Abfall Isolani's und Buttler's.

Nun ist Alles vorbereitet, was der zweite Theil auszuführen hat.

In seinem Briefe an Goethe vom 2. October 1797 hatte es Schiller als die Einzigkeit des Königs Oedipus gerühmt, daß in dieser Tragödie die tragische Verwicklung von Anbeginn fest gegeben sei und ganz jenseits der Tragödie falle; dies gewähre den doppelten Vortheil, erstens, daß die Handlung, auch bei sehr zusammengesetzten Begebenheiten, eine sehr einfache und zeitlich beschränkte sein könne, denn sie sei gleichsam nur tragische Analysis, Alles sei schon da und werde nur herausgewickelt, und zweitens, daß die tragische Wirkung eine viel tiefere sei, denn das Geschehene als unabänderlich sei seiner Natur nach viel fürchterlicher als die Furcht, daß möglicherweise etwas geschehen werde. Auch Wallenstein's Tod, insofern wir nach der ursprünglichen Eintheilung unter diesem letzten Theil nur die drei letzten Akte der jetzigen Eintheilung verstehen, ist in unverkennbarer Nacheiferung jenes hohen Musters nur eine solche tragische Analysis.

Wallenstein muß jetzt nothwendig die That des offenen Abfalls thun und er muß die Verantwortlichkeit dieser nichtgewollten That auf sich nehmen.

Der erste, d. h. nach der jetzigen Eintheilung der dritte Akt ist der Höhepunkt. »Es ist entschieden; nun ist's gut und schnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen; die Brust ist

wieder frei, der Geist ist hell. Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen. Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth zog ich das Schwert; ich that's mit Widerstreben, da es in meine Wahl noch war gegeben; Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben.« Je entschlossener Wallenstein vorschreitet, desto fester zieht sich über ihm das Netz zusammen. Auf der Seite der gegenwirkenden Macht steht nicht blos, wie Wallenstein sich vorphantasirt hatte, die Gewohnheit und die Verjährung, sondern die unbeugsame Stimme des Gewissens der Menschen. Die Generale verlassen ihn, die Regimenter fast alle haben dem Kaiser neu gehuldigt. Es folgt die ergreifende Scene mit den Kürassieren. Selbst der sonst so gefürchtete Anblick der gebieterischen Persönlichkeit Wallenstein's vermag nichts mehr über die Truppen. Und es ist ein Zug, wie ihn nur der ächteste Dichtergenius erfindet, daß auch Max Piccolomini, der hochherzige Jüngling, den Wallenstein wie sein besseres Selbst liebt, schmerzvoll, aber unweigerlich sich von ihm abwendet, und daß er dies unter der Zustimmung und auf Andringen Thekla's, der Tochter Wallenstein's, thut. Man hat es als hart und unmännlich getadelt, daß Max diese schwere Entscheidung in das Gewissen des schwachen Mädchens schiebt. Der Sinn dieses Motivs ist klar. Der Wahrspruch reiner und hoher Weiblichkeit ist der Wahrspruch der reinen und unverfälschten Natur.

Sodann die Katastrophe. Zu breit ausgemalt, aber namentlich in den letzten Scenen von tief erschütternder Wirkung. Einerseits die finstere Gestalt Buttler's und seine unheimlichen Vorbereitungen zum Mord; andererseits die nachtwandlerische Verstörtheit Wallenstein's und sein sich selbst übertäubender Muth der Verzweiflung. Schritt vor Schritt die unablässigste Steigerung. Es ist die angstvolle Schwüle vor dem Gewitter. Max Piccolomini hat im wilden Schlachtengewühl den Tod ge-

sucht; Thekla sucht ihr Ende an der Gruft des Geliebten. Wir wissen, was kommen wird und kommen muß. Die Ermordung Illo's und Terzky's; zuletzt die Ermordung Wallenstein's selbst. Hinter der Bühne; aber darum nur um so düsterer und schauervoller, da wir genau den Augenblick kennen, in welchem das Grause geschieht.

Mit beispielloser Erfindungskraft hatte Schiller nach einer höheren Einheit und Verschmelzung der antiken und modernen Art tragischer Motivirung gestrebt. Und wer vermag in Abrede zu stellen, daß ihm dies kühne Wagniß bis zu einem hohen Grad gelungen ist? Indem Schiller die tragische Verwicklung nicht blos, wie meist die moderne Tragödie, auf die angeborene Eigenart des Charakters des Helden, sondern in antiker Weise weit mehr auf die Macht der Begebenheiten, auf den drängenden Zwang der einwirkenden Verhältnisse stellt, gewinnt er eine Unvermeidlichkeit des tragischen Kampfes, die allerdings etwas von der Tiefe und Großheit des unentfliehbaren unabänderlichen antiken Schicksals hat. Wallenstein hat nur die Wahl zwischen unberechenbarer That und würdeloser Selbsterniedrigung. Und indem Schiller doch zugleich in der Weise der modernen Charaktertragödie die eigene Schuld des Helden tiefer betont als die meisten antiken Tragödien, namentlich weit tiefer als der ihm zunächst vor Augen stehende König Oedipus, wird doch zugleich die für unsere moderne Empfindungsweise abstoßende Härte der antiken Tragik wesentlich gemildert und verinnerlicht. Wallenstein selbst hat sich durch sein unklug tolldreistes Doppelspiel sein Schicksal herbeigeführt und, um ein Wort Buttler's zu gebrauchen, durch eigene Wahl sich die furchtbare Nothwendigkeit geschaffen. Dennoch aber muß gesagt werden, daß diese Art der Behandlung eine spitzfindige Künstelei war und daß sich diese Künstelei empfindlich gerächt hat.

Jene tiefere Begründung der tragischen Nothwendigkeit,

nach welcher Schiller suchte, war in der Wallensteinfabel auf naturgemäßem Wege nicht erreichbar. Seitdem die Schicksalstragödie unmöglich geworden, giebt es nur eine einzige Art der Tragik, in welcher die tragische Verwicklung nicht aus der Ueberstürzung der Leidenschaft quillt, sondern aus schicksalsgleicher unabwendbarer tragischer Nothwendigkeit. Es ist der naturnothwendige unlösbare Gegensatz und Widerstreit zweier durchaus gleichberechtigter sittlicher Mächte. In der griechischen Tragik ist Antigone als der tragische Kampf zwischen dem unverbrüchlichen Recht des Familiengeistes und der nicht minder unverbrüchlichen Forderung strenger Gesetzvollziehung, in der modernen Tragik ist Shakespeare's Julius Cäsar als der tragische Kampf zwischen der geschichtlichen Nothwendigkeit der aufkommenden Monarchie und der lebendigen Nachwirkung der alten republikanischen Ueberlieferung, ein höchstes Beispiel jener erschütternden Art der Tragik, welche die neuere Aesthetik Principientragödie genannt hat. Die Wallensteintragödie war entweder als Principientragödie zu behandeln, und dies war nicht durchführbar, wenn man sie nicht ungeschichtlich als den Kampf des aufstrebenden Naturrechts und des gegenwirkenden historischen Rechts fassen wollte, oder sie mußte sich bescheiden, einfach Charaktertragödie zu sein, die sich mit der Voraussetzung begnügt, daß die angeborene Gemüthsanlage und die entschiedene Natur des Menschen sein Schicksal ist. Schiller that weder das Eine noch das Andere. Worauf aber läuft all' seine gekünstelte Motivirung schließlich hinaus? An die Stelle der geforderten inneren Nothwendigkeit der Dinge tritt äußere Nöthigung.

Ein Ersatz von sehr zweideutigem künstlerischen Werth und überdies für Komposition und Charakterzeichnung von sehr nachtheiligen Folgen. Lediglich dieser künstlichen Motivirung ist es zuzuschreiben, daß die Exposition der Piccolomini so über alle Tragödienökonomie hinausschwillt, daß die theatralische Aufführ-

barkeit des Ganzen fast zur Unmöglichkeit geworden ist. Der Aufbau der Handlung leidet an den ärgsten Unwahrscheinlichkeiten und Gewaltsamkeiten; die Komposition ist nicht blos weitschichtig, es mangelt ihr auch die zwingende Folgerichtigkeit und Klarheit. Selbst Goethe, der an der Schöpfung des Wallenstein so warmen Antheil nahm und immer ihr begeisterter Lobredner geblieben ist, kann sich nicht enthalten, in einem Briefe vom 9. März 1799 gegen Schiller selbst anzudeuten, daß das Gewebe der Piccolomini verwirrend künstlich und willkürlich sei. Das Uebelste aber ist, daß diese seltsame und willkürliche Verkettung der Begebenheiten, die an die Stelle des Schicksals treten sollte, nicht gewonnen werden konnte, ohne die Gestalt des tragischen Helden selbst bedeutend herabzudrücken. Weil die geschichtliche Forschung über den Thatbestand der Wallenstein'schen Pläne im Dunkeln ist, glaubte Schiller diese Ungewißheit dem Helden selbst unterschieben zu können. Wallenstein, wie er in den Piccolomini auftritt, weiß nicht, was er will. Wo Gefahr im Verzug ist, wo einzig rasches Handeln entscheiden kann, ist Wallenstein der kläglich Unentschlossene, der thöricht Zaudernde, ein düster grübelnder Hamlet, in Entwürfen tapfer, feig in Thaten. Wo Alle, Alle sehen, ist er der einzig Blinde. Tragisch ist aber nur die Schuld der Leidenschaft, nicht die Schuld des Verstandes. Das letzte Stück, Wallenstein's Tod, beweist, daß dem Dichter, je näher er der Darstellung der Katastrophe kam, sich immer mehr und mehr das Bedürfniß aufdrängte, den Helden wieder zu heben und ihm die unerläßliche tragische Größe und Hoheit zu sichern. Erst jetzt kommt die genial dämonische Natur Wallenstein's, die Majestät seiner gebieterischen Persönlichkeit, seine Unerschrockenheit und kühn umgreifende Gemüthsart, der Glaube an sich selbst und an die Unfehlbarkeit seiner Bestimmung, seine milde und herzenswarme Menschlichkeit zur vollen Geltung; Züge, die zum Wallenstein der Piccolomini zum Theil im unglaubhaftesten

Widerspruch stehen und dem Schauspieler die unüberwindlichsten Schwierigkeiten bieten. Daher auch jetzt das entschiedene Hervortreten des in den Piccolomini nur leise angedeuteten Motivs, Wallenstein gegen das verrottete Alte als den Vorkämpfer einer neuen freieren Zeit darzustellen. Und aus demselben Gefühl ist es hervorgegangen, daß namentlich die Schlußscene, nach bereits erfolgter Katastrophe, wesentlich darauf berechnet ist, die tragische Berechtigung des Helden nachdrucksvoll zu betonen und zu erklären. Die Gräfin Terzky mag den Fall ihres Hauses nicht überleben. »Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben, — es sollte nicht sein —, doch wir denken königlich und achten einen freien muth'gen Tod anständiger als ein entehrtes Leben.« Und Octavio kann den Lohn seiner That, den Fürstenhut, nur als schmerzlichen Vorwurf empfinden. Eine schneidend epigrammatische Wendung, der auch Goethe die höchste Bewunderung zollte. Aber keine noch so geniale Nachhilfe, kein noch so reiches und wirksames Ornament kann verdecken, was im Grundriß verfehlt ist.

Wir dürfen uns diese Mängel nicht verhehlen. Schiller's Wallenstein ist trotzalledem die größte deutsche Tragödie.

Die hinreißende Gewalt dieser Dichtung liegt in der Macht des Gegenstandes und in der großartigen Kunst der Ausführung.

Ueber die Tiefe und Bedeutung des inneren Gehalts hat Schiller selbst am bündigsten gesprochen. Der Prolog, welcher der beste Commentar der Dichtung ist, sagt:

„Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen; ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Nicht sentimentalische Idealität wie vordem im Don Carlos, sondern naive Poesie der Geschichte.

Ganz besonders aber die Kunst der Ausführung!

Auch in den Einzelzügen der künstlerischen Formengebung macht sich dasselbe antikisirende Streben geltend wie in der eigenthümlichen Fassung des Grundmotivs. Es ist mit ganz bestimmtem Hinblick auf das Vorbild Sophokleischer Tragik geschehen, daß dieselben Mittel, welche der Held zu seiner Erhöhung verwerthet, sich immer vernichtend gegen ihn selbst wenden. Thekla, die Tochter, soll ihren Gemahl nur unter den alten Königsgeschlechtern suchen; Thekla verdammt des Vaters verbrecherische That und treibt Max zum Abfall. Wallenstein wird vom bösen Geist der Rache gegen den Kaiser getrieben; die Rache Buttler's bereitet ihm den Untergang. Er, der Verräther, fällt durch Verrath. Und auch für die leitenden Grundsätze der Charakterzeichnung ist es überaus bedeutsam, daß Schiller, wie seine Briefe an Goethe aus dem April 1797 bezeugen, eine der wesentlichsten Bedingungen der ruhigen Klarheit und Großheit der antiken Tragik darin fand, daß deren Charaktere nicht sowohl scharfdurchgeführte Individuen als vielmehr nur idealische Masken oder, was dasselbe sagt, feste und in sich nothwendige Typen bestimmter Stände und Verhältnisse seien, und daß er Shakespeare nicht so sehr auf seine feine Individualisirung ansah als vielmehr auf den glücklich wirksamen Kunstgriff, mit welchem derselbe z. B. in den Volksscenen des Julius Cäsar auch seinerseits die einzelnen Volksfiguren ganz im Sinn dieser griechischen Typik behandelt hatte. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus; die Einführung und Entfaltung sei leichter und geschwinder, die Charakterzüge seien bleibender und allgemeiner. Zugleich aber war sich Schiller auf's klarste bewußt, daß diese Typik niemals auf Kosten der Naturwahrheit erreicht sein oder, wie er sich ausdrückte, nie blos

logische Begriffsallgemeinheit sein dürfe. Er betrachtete es als die erfreulichste Erweiterung seiner Natur, daß die zunehmenden Jahre, der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten, die er erst nach dem Don Carlos kennen gelernt, allmälich einen realistischen Sinn in ihm erzeugt hatten, der zu seiner früheren Manier im schärfsten Gegensatz stand. Hatte er doch, um sich vor dieser Gefahr rhetorisirender Unart zu schützen, sogar eine Zeitlang den uns jetzt kaum noch begreiflichen Gedanken gehegt, Wallenstein in Prosa zu schreiben! Und auch nachdem er durch die Hoheit des Stoffs zum Verse gedrängt worden und unter dessen idealisirender Gerichtsbarkeit seine ganze Behandlung geklärt und auf die Höhe des großen Stils emporgehoben hatte, blieb ihm die Forderung zwingender Naturwahrheit und Lebensfrische nach wie vor unverbrüchlichstes Ziel. Die Art seiner dichterischen Begabung und die Art seiner Kunstanschauung wirkten daher aufs glücklichste zusammen, auf eine Charakterzeichnung hinzuarbeiten, in welcher die Typik der Alten durch noch wärmere Lebensfülle bereichert, d. h. noch schärfer individualisirt, und die Individualisirung der Neueren, insbesondere Shakespeare's, durch noch strengere Ausscheidung des blos Zufälligen und Nebensächlichen zu mehr plastischer Großheit geführt, d. h. schärfer stilisirt werde. Es heißt vielleicht den Willen für die That nehmen, wenn Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung (Thl. 5, S. 461) rühmt, daß die Charaktere der Wallensteintragödie mit Virtuosität sich in die Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individualisirenden Art Shakespeare's stellen; aber gewiß ist, daß dieses Ziel das Ideal war, das dem Dichter im Wallenstein und fortan in allen seinen Dramen spornend vor Augen stand.

Wallenstein's Lager, die Scenen mit Questenberg, das Bankett, die Unterhandlung mit Wrangel, der Uebertritt Isolani's und Buttler's auf die Seite Octavio's, gehören zum Groß-

artigsten aller dichterischen Gestaltung. Einzig in der Episode von Max und Thekla regt sich die zurückgedrängte Ueberschwenglichkeit; aber selbst über diese Charaktere ist nicht so vornehm abschätzig zu urtheilen als seit den Romantikern üblich geworden.

Und über dem Ganzen liegt ein so warmer Herzenston, so viel Schwung und Hoheit, ein so milder Hauch ächter Volksthümlichkeit, wie Schiller diese hohen Vorzüge nirgends, selbst im Tell nicht, in solcher Weise wiedererreicht hat.

Diese gewaltige Dichtung war eine neue Epoche Schiller's. Und sie war auch eine neue Epoche des deutschen Drama. Erst Schiller's Wallenstein hat Goethe's Iphigenie und Tasso den Weg auf die Bühne gebahnt. Erst Schiller's Wallenstein hat den hohen und idealen Stil des deutschen Bühnendramas in Wahrheit geschaffen.

Tieck, der über Schiller meist so streng und ungerecht Urtheilende, sagt in den Dramaturgischen Blättern: »Unter die blassen Tugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas trat Wallenstein's mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und was wir vermögen.«

2.

1798 — 1805.

Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie.

Schritt vor Schritt können wir im Bildungsgang Goethe's und Schiller's verfolgen, wie sie sich allmälich von ihren Jugendanfängen abwenden und zu ihrer antikisirenden Richtung gelangen. Keine andere Schöpfung der Zeitgenossen ist der hoheitsvollen Idealität, von welcher Goethe's Iphigenie und Tasso, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen Idyllen und Elegieen, Schiller's Wallenstein und der antikisirende Theil seiner Lyrik beseelt und getragen sind, auch nur entfernt vergleichbar. Aber wichtig ist es trotzalledem, sich klar zur Empfindung zu bringen, daß diese antikisirende Richtung nicht eine ausschließliche und ganz besondere Eigenheit der beiden großen deutschen Dichter war, sondern vielmehr ein allgemeiner und durchgreifender Zug der gesammten Zeitstimmung.

Namentlich in Frankreich kam dieser Zug zu überraschendem Ansehn. Nach französischer Art äußerlich und theatralisch, aber nicht ohne tiefe geschichtliche Bedeutung. Was bei den deutschen Dichtern die Folge innerer Bildungsidealität war, war in Frankreich die Folge der revolutionären Ziele und Stimmungen. Das neue republikanische Wesen liebte es, sich den großen Republiken des Alterthums unmittelbar an die Seite zu stellen. Selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wieder wachzurufen. In der Dichtung André und Joseph Chenier, in der Malerei die glänzende Malerschule David's, in

der Schauspielkunst vor Allem Talma, der zum ersten Mal die antiken Charaktere Corneille's und Racine's, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts dargestellt hatte, in antike Gewandung kleidete und in seiner innigen Verbindung von ergreifender Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der gesammten neueren Bühnengeschichte war.

Je entschiedener die großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts das reine und freie Menschenideal sich wiedergewonnen hatten, je ernster die französische Revolution in ihren ersten reinen Anfängen bestrebt war, auch Staat und Gesellschaft nach diesen Forderungen des neugewonnenen Menschheitsideals umzugestalten, um so begeisternder trat den Menschen die Hoheit des Alterthums wieder vor die Seele, und um so dringender erkannte man es als unerläßliches Ziel, der unschönen Wirklichkeit gegenüber die ungebrochene Schönheit der alten Kunst und Lebenssitte wieder lebendig zu machen.

Man kann diese höchst denkwürdige antikisirende Wendung eine Renaissance der Renaissance nennen. Wenigstens für die gediegenen stilvollen Leistungen der deutschen Dichtung hat dieser Ausdruck sicher seine Berechtigung.

Doch zeigte sich nur allzubald, daß die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gegen die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts im empfindlichsten Nachtheil war.

Jene großen Italiener wurden gehoben und getragen von einer Gegenwart und Wirklichkeit, die selbst noch in sich schön und künstlerisch war; sie waren nur die klärende Spiegelung derselben. Die Dichter und Künstler der neuen antikisirenden Epoche am Schluß des achtzehnten Jahrhunderts dagegen standen mit ihrer schönheitverlangenden Seele zu ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in stetem scharfbewußtem Kampf und Gegensatz. Die Folgen dieses verhängnißvollen Zwiespaltes zwischen Kunst und

Leben waren schwer und unausbleiblich. Die antikisirende französische Kunst verlor sich in immer unleidlichere theatralische Manierirtheit, nachdem ihr der Napoleonische Despotismus auch den letzten Schimmer volksthümlicher Geltung geraubt hatte. Und selbst Goethe und Schiller vermochten sich nicht lange auf der Höhe jener frei schöpferischen Versöhnung und Verschmelzung des Antiken und Modernen zu halten, die der unaussprechliche Zauber ihrer ersten antikisirenden Schöpfungen ist. Je mehr sie sich der Hemmungen bewußt wurden, welche die nordische Natur und die unschöne Wirklichkeit der nächsten Lebensumgebung ihrem hohen Streben nach stilvoller Kunst entgegensetzten, um so rücksichtsloser und gewaltsamer meinten sie das Band lösen zu dürfen, das sie an Heimath und Gegenwart knüpfte.

Goethe schreibt am 13. Juli 1804 an Zelter (Bd. 1, S. 117): »Sehr schlimm ist es in unseren Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit werth ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet, und daß der Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er Das besitzt und mittheilen könnte, was die Menschen suchen.«

Mehr und mehr trat an die Stelle freier und idealer Schöpfung archäologische Künstelei.

Höchst bedeutsam bethätigt sich die antikisirende Ausschließlichkeit in Goethe's Verhalten zur bildenden Kunst und in Goethe's und Schiller's dramaturgischen Ansichten und Unternehmungen, die von dem Vorwurf des gewagtesten und unhaltbarsten Experimentirens nicht freizusprechen sind.

Auch nach der Rückkehr aus Italien hatte Goethe der bildenden Kunst den wärmsten Antheil gewahrt. Die Uebersetzung und Bearbeitung der Denkwürdigkeiten Benvenuto Cellinis war aus diesem Antheil hervorgegangen. Gleichzeitig finden wir

Goethe wieder emsig mit dem Studium Palladio's und der anderen italienischen Kunsttheoretiker derselben Richtung beschäftigt. Und vornehmlich während der Ausführung von Hermann und Dorothea war ihm wieder recht lebendig fühlbar geworden, welche unendliche Vortheile auch der Dichter aus der Erkenntniß der Formen und Gesetze der bildenden Kunst ziehe. Eine beabsichtigte zweite italienische Reise wurde durch die Napoleonischen Kriegszüge vereitelt. Aber Heinrich Meyer, der ihm schon in Italien ein lehrender Berather gewesen und mit dem er so eben wieder auf einer gemeinsamen Schweizer Wanderung alle wichtigsten Kunstfragen verhandelt hatte, fand fortan in Weimar seinen bleibenden Aufenthalt. Seit 1798 gab Goethe in Verbindung mit Meyer eine Zeitschrift für bildende Kunst heraus, die Propyläen. Und zugleich wurden, um auch die Künstler selbst in Bewegung zu setzen, alljährliche Preisausschreibungen eröffnet.

Eine Fülle der unverlierbarsten Wahrheiten liegt in diesen Aufsätzen der Propyläen. Unsere modernsten Gedankenmaler, die um so tiefer zu sein meinen, je verzwackter und spitzfindiger sie in ihren Motiven sind, sollten es sich gesagt sein lassen, wenn ihnen bereits die Einleitung der Propyläen zuruft, daß, wer zu den Sinnen nicht klar spreche, auch nicht rein zum Gemüth rede. Die anmuthige Novelle »Der Sammler und die Seinigen« ist eine lebensvolle Charakteristik der hervorstechendsten Kunstrichtungen und Kunstirrungen, die, so sehr sich inzwischen die äußeren Verhältnisse geändert haben, auch heut noch ihre schneidende Spitze behält. Man denke an das Wort über die Skizzisten: »Die bildende Kunst soll durch den äußeren Sinn nicht nur zum Geist sprechen, sie soll den äußeren Sinn selbst befriedigen. Der Skizzist spricht ganz unmittelbar zum Geist; der Geist spricht zum Geist, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte. Der angehende Künstler hat viel zu fürchten, wenn er

sich nur im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei doch grade in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.« Nicht minder beherzigungswerth ist die Abhandlung Heinrich Meyer's »Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst«, besonders der Abschnitt von den widerstrebenden Gegenständen; eine Stillehre, die, auf die heutigen Stimmungen und Zustände übertragen, gar manches ärgerliche Vergreifen in Stoffen und Motiven verhüten könnte.

Was Goethe in dieser Zeit als Ideal der bildenden Kunst vorschwebte, das war offenbar jener wiedergeborene Hellenismus, den er selbst in seinen bisherigen antikisirenden Dichtungen mit so großartiger Genialität erreicht hatte, und den später Thorwaldsen und Schinkel auch in der bildenden Kunst zu gleich großartiger, innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Der leitende Grundgedanke, welcher alle Abhandlungen Goethe's in den Propyläen einheitlich durchzieht und verbindet, ist die scharfe Gegenüberstellung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit oder, wie wir jetzt sagen würden, von Idealismus und Naturalismus. Die Kunst sei eine Welt für sich, die einzig nach ihrer inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit, nach ihren eigenen Gesetzen und Eigenschaften beurtheilt und gefühlt sein wolle; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe; er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst etwas hinzuzuthun. Rauch hat oft bekannt, daß die Propyläen mit ihrer steten Hinweisung auf die Idealität und Maßbeschränkung der klassischen Kunst einen sehr bestimmenden Einfluß auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang übten. Goethe wollte, was zu derselben Zeit Carstens in Rom bereits ausführte. Als 1806 Carstens' Zeichnungen durch Fernow nach Weimar kamen, anerkannte sie nicht nur (vergl. Jen. Allg. Literaturzeitung 1806, Nr. 147) Goethe aufs aufrichtigste, sondern veranlaßte sogleich

auch deren Ankauf für die Herzogliche Kunstsammlung. Und einzig aus diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die Preisausschreibungen, welche Goethe und Meyer in den Jahren 1799—1805 veranstalteten und welche später den W. K. F's, d. h. den Weimarschen Kunstfreunden, wie sich Goethe und Meyer in Kunstangelegenheiten zu unterzeichnen pflegten, so herben Spott zuzögen, die richtige Beleuchtung. Goethe selbst spricht es in der 1804 geschriebenen Abhandlung über Riepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde ausdrücklich aus, daß die Aufgaben nur deshalb immer der griechischen, besonders der Homerischen Welt entnommen wurden, um den Künstler zu gewöhnen, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen und auf die einfach hohen und profund naiven Motive aufzumerken.

Aber allerdings zeigt sich sehr bedauerlich, daß in Goethe die künstlerische Bildung seines Auges mit der Höhe seiner theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt hielt. Betrachtet man die dem dritten Band der Propyläen beigegebenen Umrißzeichnungen der gekrönten Preisstücke Hartmann's aus Stuttgart und Kolbe's aus Düsseldorf, so begreift man es in der That ebensowenig, wie Goethe diese durch und durch schwachen und manierirten Dinge gutheißen mochte, als man es begreift, daß Goethe das unsäglich zopfige allegorische Gemälde der thaubringenden Aurora von Heinrich Meyer, wie aus seinen Briefen an Meyer hervorgeht, höchlich bewunderte und sogar im Treppenhause seiner Wohnung als Deckenbild sich zu täglicher Beschauung stellte.

Kurz nach dem Aufhören der Propyläen erhob Friedrich Schlegel, besonders in seiner Zeitschrift Europa, immer entschiedener den Ruf nach tieferer Innerlichkeit in der Malerei, mit der bestimmten Weisung, daß diese größere Gemüthstiefe nur durch den engeren Anschluß an die Art der alten Italiener, Deutschen und Niederländer zu gewinnen sei. Und schon melde-

ten sich in den Umrißzeichnungen der Gebrüder Riepenhausen zu Tieck's Genoveva die Vorboten jener romantischen Malerschule, die in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und trotz aller Verirrungen und Uebertreibungen für das gesammte Kunstleben der Gegenwart von der durchgreifendsten Wichtigkeit wurde. Goethe konnte in diesen Neuerungen nur das unverantwortlichste Rückstreben erblicken, zumal sie von Hause aus mit katholisirender Frömmelei in den engsten Bund traten. Nicht blos die Annalen bekunden diesen Widerwillen, sondern auch eine Reihe gleichzeitiger Aeußerungen. Aber das Bezeichnende ist, daß die Bekämpfung nicht, wie es in Sachen der Malerei unerläßlich geboten und allein wirksam war, vom Standpunkt der vollendeten Renaissancekunst geschah, sondern lediglich vom Standpunkt des Alterthums. In der unzweifelhaft von Goethe selbst verfaßten Anzeige der Riepenhausen'schen Zeichnungen in der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung (1806. Nr. 106) heißt es, einem heidnischen, durch die griechischen Musen erzogenen Sinn müßten freilich die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewege, zu beengend erscheinen. Und am 22. Juli 1805 schreibt Goethe an Meyer: »Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen.«

Schiller war in der bildenden Kunst ohne Kenntniß und Anschauung. Aber soweit er mit allgemeinen Begriffen nachkommen konnte, bezeugte er sein völligstes Einverständniß.

Eingreifender waren die dramaturgischen Bestrebungen, mit denen sich Goethe um diese Zeit aufs angelegentlichste beschäftigte.

Im Mai 1791 war in Weimar eine stehende Bühne errichtet worden, deren Leitung Goethe oblag. Von Anfang an

war er um Verdrängung des Naturalistischen, um harmonisch abgerundetes Zusammenspiel emsig bemüht gewesen. Die Theaterreden, besonders aber der Nachruf an Euphrosyne, sind unvergängliche Bilder dieser Jahre. Jedoch festes System kam in Goethe's dramaturgisches Walten erst durch die Aufführung der Wallensteintrilogie.

Die Weimar'sche Bühne, die Geburtsstätte des idealen Dramas, wurde auch die Geburtsstätte der idealen dramatischen Darstellung.

Noch waren Iphigenie und Tasso der deutschen Bühne unzugänglich geblieben; der Versuch, welchen Döbbelin im April 1783 in Berlin mit Lessing's Nathan gemacht hatte, war gescheitert; Schiller's Don Carlos war meist in Prosa umgesetzt worden, und, wo man sich vereinzelt an die jambische Sprache wagte, wurden die rhythmischen Einschnitte entsetzlich verhudelt. Die Schauspieler litten, wie es Goethe in der Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798 nannte, an der Rhythmophobie, an der Vers- und Tactscheu. Auch Schröder und Iffland in ihrer scharf ausgesprochenen Richtung nach dem unmittelbar Natürlichen waren entschiedene Gegner des Verses. Wie natürlich daher, daß die beiden großen Dichter, je klarer sie sich bewußt wurden, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Motive und Charaktere aus der Plattheit der herrschenden Bühnendichtung herausführen könne, als eine ihrer dringendsten Pflichten erkannten, sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Memoriren, gemessener Vortrag, gehaltene Action zweite Natur sei! Es ist geschichtlich nachweisbar, daß in dieser unerläßlichen Umbildung der Kunst der dramatischen Darstellung Vieles mit festem Hinblick auf die französischen Bühnengewohnheiten geschah. Wilhelm von Humboldt hatte in den Propyläen (Bd. 3, Stück 1, S. 66 ff.) eine sehr eingehende Schilderung Talma's gegeben.

Spreche die deutsche Schauspielkunst nur zur Einbildungskraft und zur Empfindung, so gewähre die französische in ihrer genauen Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz; Talma's Spiel sei eine ununterbrochene Folge schöner Gemälde, ein harmonischer Rhythmus aller Bewegungen, so daß das Ganze durch seine innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit wieder zur Natur zurückkehre, so oft auch das Einzelne in dieser Art zu spielen aus der Natur heraustrete. Gehe die deutsche Schauspielkunst auf unmittelbare Täuschung, so errege die französische immer das Gefühl, daß die Schauspielkunst die Kunst der Kunst sei, nicht die Darstellung der Natur, sondern die Darstellung einer anderen vorhergegangenen künstlerischen Darstellung. Goethe zollte dieser Schilderung den ungetheiltesten Beifall. »Kein Freund des Theaters«, sagt er in demselben Stück der Propyläen (S. 169), »wird diesen Aufsatz mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalganges, den wir Deutsche eingeschlagen haben, die Vorzüge des Französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten.« Er übersetzte Voltaire's Mahomet und Tancred, lediglich um, wie er selbst (Bd. 35, S. 341) sagt, die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Declamation und in der Uebung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Das ganze Repertoire, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, stand vorzugsweise unter diesem Gesichtspunkt; selbst theatralische Unmöglichkeiten wie Friedrich Schlegel's Alarcos wurden aufgeführt, sobald sie nur irgend die Anwartschaft hohen Stils für sich hatten. Die Schauspielerschule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, mochte den Idealismus bis zur Einseitigkeit treiben, sie mochte, wie ihr die Gegner vorwarfen, ihr schematisches Schönheitsideal oft auf Kosten der Naturwahrheit durchsetzen, das Charakteristische oft ganz zur Seite schieben, anstatt es

durch Schönheit zu klären, ihre geschichtliche und künstlerische Bedeutung ist dennoch eine unvergeßliche. So groß die Kunst Schröder's in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit war, sie war der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas. Die Weimar'sche Schule war der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethe's und Schiller's. Was dies besagen will, sehen wir eben jetzt, da die letzten Ausläufer dieser Richtung im Aussterben sind. Die Kunst, Verse zu sprechen, die ruhige Plastik des Spiels geht wieder verloren. Wer noch das Glück gehabt hat, Darstellungen Goethe'scher und Schiller'scher Dramen zu sehen, die noch vom Sinn und Geist der Weimar'schen Ueberlieferung geweiht und gefeit waren, gewahrt schreckhaft, wie bei dem jetzt überall einbrechenden Naturalismus das Drama Goethe's und Schiller's für den Gebildeten bald wieder nur Lesedrama sein wird.

Allein zu leugnen ist nicht, daß Goethe grade in seinen dramaturgischen Ansichten und Bestrebungen der gewaltsamsten Künstelei verfiel. Jenes einseitige Antikisiren, das ihm in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, wurde hier unbeschränktes Grundgesetz. Nur die Antike als die stilisirte Natur ist Formenmuster. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde, auf scharf abgemessene Plastik. Die Profilstellungen oder gar die Rückenwendungen des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde — Dinge, die sich selbst Talma erlaubt hatte — sind Goethe ein Gräuel. Ja, Goethe wagte sogar auf die alten Masken zurückzugreifen, weil nur auf diese Weise die Persönlichkeit des Künstlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Zuerst in Goethe's Paläophron und Neoterpe und in Lustspielen von Terenz und Plautus, die eigens zu diesem Behuf übersetzt und bearbeitet wurden. Zuletzt auch, wie es bereits das Festspiel »Was wir bringen« angekündigt hatte, in der Tragödie. In Schlegel's Jon wurden die Gestalten der beiden älteren Männer, in Schiller's Bearbei-

tung des Macbeth die von Männern gespielten Gestalten der drei Hexen in Maske und Kothurn vorgeführt. An diese Versuche schloß sich das heitere Maskenspiel Turandot's.

Nichts bezeichnet den Unterschied zwischen dem früheren und jetzigen Antikisiren Goethe's treffender als die fast unbegreifliche Thatsache, daß Goethe, wie Schiller um diese Zeit an Körner berichtet, auf seine Iphigenie jetzt mit Geringschätzung herabsah. Wenn Goethe in einem Briefe an Schiller vom 19. Januar 1802 Iphigenie ganz verteufelt human nennt, und wenn er einmal gegen Riemer (Mittheilungen, Bd. 1, S. 307) äußert, daß, hätte er mehr griechisch verstanden und hätte er das Alterthum mehr gekannt, er Iphigenie nicht geschrieben haben würde, so ist damit gesagt, daß er die schöne Wendung, die uns dieses Gedicht so nahe rückt, daß einzig in die heiligende Milde und Reinheit hoher Weiblichkeit die Lösung des tragischen Conflicts gelegt wird, jetzt wahrscheinlich als allzu modern verschmäht und lieber den antiquarischen Apparat der antiken Tragödie beibehalten haben würde.

Caroline Herder schrieb am 31. Januar 1800, am Tage nach der Aufführung Mahomet's, an Knebel (Liter. Nachlaß Bd. 2, S. 331): »Shakespeare, Shakespeare, wo bist du hin?« Mochten diese Worte zunächst aus persönlicher Verstimmtheit hervorgehen, das richtige Gefühl lag zu Grunde, daß jetzt auch das letzte Band zwischen Goethe und Shakespeare zerrissen sei.

Goethe selbst machte aus diesem Bruch mit Shakespeare kein Hehl. Er, der den Götz gedichtet und der noch vor Kurzem in Wilhelm Meister's Lehrjahren die Tiefe und Herrlichkeit des Shakespeare'schen Genius so verständnißvoll und farbenprächtig geschildert hatte, hat in den 1805 geschriebenen Anmerkungen zu Rameau's Neffen (Bd. 29, S. 331) nur das kühle Wort, daß Shakespeare, ebenso wie Calderon, zwar in Rücksicht auf seine Zeit und Nation betrachtet, vor dem höchsten

ästhetischen Richterstuhl untadelig bestehe, daß aber, mit den Alten verglichen, Shakespeare's Dichtungen nur »barbarische Avantagen« genannt werden könnten, einzig daraus erklärbar, daß durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen. Nur selten erschienen die Dramen Shakespeare's auf der Weimarer Bühne. Unverändert nur Julius Cäsar, in A. W. Schlegel's Uebersetzung, am 1. October 1803; meist in Umarbeitungen, deren Art aus Schiller's Macbeth und aus Goethe's Romeo und Julie (Hampel'sche Ausg. Thl. 10. S. 571 ff.) deutlich zu ersehen ist. Verirrte sich doch die bekannte Abhandlung »Shakespeare und kein Ende«, die zwar erst aus den Jahren 1813 und 1816 stammt, in der That aber nur die Ansichten und Grundsätze zusammenfaßt, die Goethe während seiner ganzen langjährigen Bühnenleitung in Betreff Shakespeare's verfolgte, in die aberwitzige Behauptung, daß Shakespeare zwar einer der größten Dichter sei, aber von Grund aus untheatralisch! Erst im Alter, nachdem die antikisirenden Einseitigkeiten allmälich wieder verblichen waren, gewann Goethe zu Shakespeare wieder das Verhältniß reiner Hingebung und Bewunderung.

Und Schiller?

Sahen wir ihn schon im Wallenstein die uns fremdartige antike Schicksalsidee verwenden, wie dürfen wir uns wundern, daß er seinen großen Freund nicht nur von Wagniß zu Wagniß begleitete, sondern an unerschrockener Kühnheit ihn sogar überbot?

Der Prolog Schiller's, welcher der Aufführung der Goethe'schen Bearbeitung des Mahomet vorausgeschickt wurde, ist offenbar unter dem Eindruck jenes Briefes von Wilhelm von Humboldt über die französische Bühne geschrieben, der auch auf Goethe einen so tiefen Eindruck hervorbrachte; aber dieser Prolog ist Schiller's vollstes Glaubensbekenntniß. Es ist kein Abfall von

sich selbst, ruft er den Zuschauern zu, wenn grade Goethe, der uns von falschem Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückgeführt, uns jetzt wieder an die Muse der französischen Bühne weist, der wir in den Tagen charakterloser Minderjährigkeit fröhnten. Erschwang zwar der Franke nicht das hohe Urbild des Griechenthums, da unter despotischem Regiment niemals die Blume reiner und schöner Menschlichkeit erblühen kann, so ist seine Bühne doch eine fest abgegrenzte Idealwelt, die wir unter den Wirren und Wildheiten der Stürmer und Dränger verloren haben, und als solche die unablässige Mahnung an die Hoheit und Reinheit strenger Kunstform.

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Racine's Phädra in diesem Sinn für die deutsche Bühne zu bearbeiten, war eine der letzten Beschäftigungen Schiller's.

In die Zweifel Goethe's über die Mustergiltigkeit der Goethe'schen Iphigenie stimmte Schiller vollständig ein. In einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 nennt er Iphigenie erstaunlich modern und ungriechisch. Und in gleichem Sinn schreibt er am folgenden Tage an Goethe: »Ohne Furien kein Orest.«

Vollends die Bearbeitung Macbeth's. Es ist durchaus irrig, wenn man zuweilen lesen kann, Goethe und Schiller seien in dieser Zeit in ihren Ansichten über Shakespeare auseinandergegangen. Auch Schiller entlehnt jetzt für seine Beurtheilung Shakespeare's seinen Maßstab einzig aus der Antike. Shakespeare ist ihm groß, weil er seiner Meinung nach in Vielem mit der griechischen Tragik übereinstimmt; er sucht über ihn hinauszugehen, wo diese Uebereinstimmung mangelt. Wie aus seinem Briefe an Goethe vom 28. November 1797 erhellt, preist er Shakespeare's Richard III. besonders deshalb als eine der erhabensten Tragödien, die er kennt, weil durch das ganze Stück eine so furchtbar hohe Nemesis waltet, die unmittelbar an die griechische Tragödie erinnert. Und in einem Briefe an Goethe vom 27. April desselben Jahres rühmt er in gleichem Sinn, daß die ungemeine Großheit, mit welcher Shakespeare im Julius Cäsar die Volksscenen behandle, so daß er nur einzelne Gestalten hervorhebe, diese aber aus blos zufälligen Persönlichkeiten zu festen charakteristischen Typen steigere, den Griechen äußerst nahestehe; ein Wort, dessen er in Wallenstein's Lager und namentlich später in den Volksscenen des Wilhelm Tell lebhaft eingedenk war. Ja in der Vorrede zur Braut von Messina steht Schiller nicht an, zu sagen, daß der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichtemachen, Shakespeare's Tragik dagegen erst ihre wahre Bedeutung geben würde. Was Wunder also, daß Schiller nur um so mehr bemüht war, Macbeth möglichst auf antiken Kothurn zu stellen! Mit so großer Feinfühligkeit diese Bearbeitung dem schauspielerischen Bedürfniß angepaßt ist, sie schneidet dem Kern der Dichtung ins Fleisch. Das Nordische und Volksthümliche ist abgeschwächt und zurückgedrängt. Die in der Urschrift in Prosa geschriebenen Scenen sind in Verse umgesetzt; die der Tragik Shakespeare's

verbundene Komik ist beseitigt; die derben Späße des Pförtners, die zu den Gräueln der Mordnacht im wirksamsten Gegensatz stehen, sind in ein geistliches Morgenlied verwandelt. In die Gestalt Macbeth's sind, namentlich gegen das Ende, reflectirende Züge eingeschoben, die seiner Natur widersprechen. Die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn geschieht hinter der Scene und wird in antiker Art nur erzählt. Und, was der einschneidendste Griff ist, hatte Schiller, wie wir aus seinen Verhandlungen über die Art der Motivirung seines Wallenstein's wissen, schon seit langer Zeit an Shakespeare's Macbeth getadelt, daß statt des Schicksals hier zu viel die eigene Schuld das Unglück des Helden herbeiführe, so sucht er jetzt, so viel es nur irgend geschehen kann, diesen vermeintlichen Fehler Shakespeare's zu verbessern; die Hexen, bei Shakespeare die dunkel gespenstigen Naturwesen des nordischen Volksaberglaubens, erscheinen bei Schiller als die geheimnißvoll hohen Schicksalsgöttinnen, die in den Masken der Furien gespielt wurden.

Es lag in der Natur der Sache, daß diese dramaturgischen Ansichten Goethe's und Schiller's mit ihrem dramatischen Schaffen in der lebendigsten Wechselwirkung standen. Die Geschichte der letzten dramatischen Thätigkeit Goethe's und Schiller's ist eine Geschichte der mannichfachsten Versuche, die Forderungen der modernen und der antiken Tragik mit einander zu versöhnen und zu durchdringen; und zwar so, daß das bestimmende Uebergewicht entschieden auf der Seite der antiken Tragik bleibe.

Goethe's antikisirende Dichtungen.

Achilleis. Die Festspiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora.

In der Achilleis zuerst betrat Goethe die abschüssige Bahn von dem Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst zum

verkünstelten Alexandrinerthum. Statt sich, wie in Hermann und Dorothea, aus der Homerischen Welt nur Stimmung zu holen, wollte er hier unmittelbar mit Homer wetteifern; und er meinte in diesem Wetteifer nur dann auf Gelingen hoffen zu dürfen, wenn er, wie ein Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 offen sagt, den Alten selbst in solchen Dingen folge, in denen man sie tadle, und wenn er sich auch Das zu eigen zu machen strebe, was ihm selbst nicht behage. Das ganze Homerische Götterwesen wurde jetzt unverändert aufgenommen, ohne zu bedenken, daß, was den Alten sinnlich lebendige Persönlichkeit und herzinnige Glaubensvorstellung war, dem neueren Dichter nur äußerliche kalte Maschinerie ist. Es geschah, was bei so ängstlich verstandesmäßiger, bei so gelehrt berechneter Art des Schaffens geschehen mußte. Rasch war Hermann und Dorothea entstanden, warm aus dem tiefsten Gemüth gequollen. Unsägliche Vorbereitungen wurden für die Achilleis getroffen; das ganze Leben, meint Goethe in einem Briefe an Meyer, werde nicht ausreichen, die ungeheure Breite dieser Dichtung zu erschöpfen. Die Achilleis kam trotzalledem nicht über einen knappen Anfang hinaus; und dieser Anfang läßt nicht bedauern, daß Goethe sich mißmuthig von der Fortführung abwendete. Wir hören den feinen Kenner Homer's und der alten Plastik, aber es fehlt die Einfalt, die heitere Naivetät, die sinnliche Fülle.

Auch zum Drama wurde Goethe durch seine dramaturgischen Obliegenheiten und durch den bewundernden Hinblick auf Schiller's dramatische Thätigkeit wieder zurückgeführt. Es ist genau dieselbe alexandrinische Formengebung. Eine Anzahl dramatischer Dichtungen, die sich zu der reinen Hoheit Iphigenien's und Tasso's verhalten wie die Achilleis zu Hermann und Dorothea.

Goethe trug sich, wie aus einem Briefe Goethe's an Zelter (Bd. 1. S. 17) erhellt, um diese Zeit mit einem ernsten Singspiel »Die Danaiden«, das nach einer ergänzenden Bemer-

kung in Riemer's Mittheilungen (Bd. 2, S. 62) als Fortsetzung und Abschluß von Aeschylus' Schutzflehenden gedacht war. Dem Chor war die Hauptrolle zugetheilt, zu diesem stand Hermione in dramatischem Gegensatz. Wer mag sagen, ob dabei an einen wirklichen Wetteifer mit Aeschylus zu denken ist oder nur an eine cantatenartige Ballade, im Stil der »ersten Walpurgisnacht«, deren Entstehung ebenfalls in das Jahr 1799 fällt?

Zur Feier des Geburtsfestes der Herzogin Amalia am 24. October 1800 dichtete Goethe das Festspiel »Paläophron und Neoterpe«, zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Lauchstädt am 27. Juni 1802 das Festspiel »Was wir bringen«. Seit dem December 1799 keimte in Goethe der Gedanke einer großen Tragödientrilogie »Die natürliche Tochter«. Das Anfangsstück dieser Trilogie wurde 1802 beendet und am 2. April 1803 zum ersten Mal in Weimar aufgeführt. Aus dem Jahr 1800 stammt die Anlage und erste fragmentarische Ausführung der »Helena«, die jetzt der dritte Akt des zweiten Theils des Faust ist. Aus den Jahren 1806 und 1807 stammt »Pandora«.

So verschiedenartig diese Dramen sind, sie kranken insgesammt an der trübsten Allegorie und Symbolik.

Goethe, den Schiller noch vor Kurzem in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als das klassische Urbild eines naiven Realisten geschildert und gepriesen hatte, erscheint hier überall als ein von der Blässe der Reflexion angekränkelter Idealist im schlimmsten Sinn.

Bei einem Dichter, der noch die frisch anmuthigsten Lieder dichtet und der noch die Wahlverwandtschaften dichten kann, sind solche Mißgriffe nicht die Folge sinkender Gestaltungskraft, sondern nur das Ergebniß einer irregeleiteten falschen Kunstanschauung.

Was Goethe von jeher in der antiken Tragik am mächtigsten anzog und was er vor Allem in seinen antikisirenden Dra-

men erstrebte, das war die feste plastische Gemessenheit, die ideale Großheit, die streng stilisirte, alles blos Zufällige und Nebensächliche von sich abweisende Klarheit und Wesenhaftigkeit, durch welche sich die Charaktere der antiken Tragödie so scharf und bestimmt von den Shakespeare'schen Charakteren abscheiden. Lange Zeit war diese Frage das wichtigste Anliegen des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels. Vortrefflich hatte Schiller in jenem berühmten Brief vom 4. April 1797 das tiefste Schöpfungsgeheimniß dieser Art der Charakterzeichnung ausgesprochen, indem er hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger nur idealische Masken seien, nicht sowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur festbegrenzte Typen bestimmter Stimmungen und Lebenszustände, daß ihnen aber trotzalledem auch in dieser Typik mit wunderbarster Kunst die vollste und lebendigste Naturwahrheit gewahrt bleibe. Und Goethe hatte dieser feinsinnigen Auseinandersetzung nicht nur beigestimmt, sondern er fügte in seiner Erwiderung noch das schlagende Wort bei, darin eben bestehe der Unterschied der antiken und der französischen Tragödie, daß die Abstracta der Griechen Abstracta des Stils, die Abstracta der Franzosen dagegen nur Abstracta der Manier seien. Ja sogar noch in seiner Schrift über Winckelmann aus dem Jahr 1805 rühmt er es als den eigensten Vorzug der Griechen, daß sie sich immer nur an das Nächste, Wahre und Wirkliche halten und daß selbst ihre Phantasiebilder immer Knochen und Mark haben. Jetzt aber tritt Goethe in seinem dichterischen Gestalten zu dieser tiefen und richtigen Einsicht in den schroffsten und verhängnißvollsten Widerspruch. Goethe, der auch in seiner Naturbetrachtung überall nach Urtypen zu suchen gewohnt war, wagt jetzt in seinem Haß gegen den herrschenden unkünstlerischen Naturalismus sogar das Gesetz unverbrüchlicher Naturwahrheit in Frage zu stellen; in den Anmerkungen zu Diderot's Versuch über die Malerei (Bd. 29, S. 413)

wagt er die unverantwortliche Aeußerung, daß, während selbst die treuste Naturnachahmung noch lange kein Kunstwerk erzeuge, ein Kunstwerk, in dem fast alle Natur erloschen sei, noch immer Lob verdienen könne. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrthum, nicht blos die Charaktere der antiken Tragödie, sondern die Götter- und Heldengestalten der alten Mythe überhaupt, nicht als individuelle Charaktere, sondern ausschließlich nur als bildliche Begriffssymbole, als personificirte Abstracta, als plastische Ausdrucksformen und Sinnbilder bestimmter Empfindungen, Stimmungen, Ideen und Zustände zu betrachten, d. h. die lebensvolle alte sinnige Göttersage in eine symbolische Bildersprache, um nicht zu sagen, in todtes Allegorienwesen zu verflüchtigen. Was also war auf Grund dieser Anschauung natürlicher und folgerichtiger, als daß er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten nur um so erfolgreicher zu nähern meinte, je mehr er selbst sich in solchen individualitätslosen Idealen, in rein gedankenmäßigen symbolischen und allegorischen Typen bewege? Sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich selbst schaffe, oder daß er ohne Bedenken an die alte Mythe als an die schönste althergebrachte und eben deshalb allgemein verständliche Bildersprache anknüpfe und, in ihr selbständig fortdichtend, deren Gestalten wie feste Hieroglyphen zur Darstellung der eigenen Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwende.

Von beiden Möglichkeiten hat der Dichter Gebrauch gemacht. Zwei Gruppen sind in diesen Dramen deutlich unterscheidbar. Die eine schafft sich ihre eigenen Typen und Symbole, die andere lehnt sich an alte Mythen und mythische Figuren. Die beiden Festspiele »Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« und »Die natürliche Tochter« gehören der ersten Gruppe an, »Helena« und »Pandora« der zweiten.

Wir betrachten zunächst die erste Gruppe.

»Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« erheben sich nicht über die Bedeutung gewöhnlicher Gelegenheitsstücke. Wo sind die Zeiten, da Wilhelm Meister die allegorischen Firlefanzereien des pedantischen Grafen verspottete?

Tiefer und eigenthümlicher ist die Tragödie der natürlichen Tochter.

Riemer's Mittheilungen (Bd. 2. S. 557) erzählen, daß der Entschluß dieser Arbeit bereits am 18. November 1799 gefaßt und der Plan am 6. und 7. December entworfen wurde. Die Vollendung des ersten Aktes fällt in das Jahr 1801, die Vollendung des Ganzen in die ersten Monate des Jahres 1803. Am 2. April 1803 erfolgte die erste Aufführung.

Die Fabel ist den im Frühjahr 1798 erschienenen Denkwürdigkeiten der Prinzeß Stephanie Louise von Bourbon Conti entlehnt. Doch wird man schwerlich fehlgreifen, wenn man bei der Wahl dieser Fabel eine unmittelbare Nachwirkung von Schiller's Wallenstein annimmt. Hier wie dort als Ausgangspunkt der Handlung eine tragische Situation, die nicht durch die eigene Schuld des Helden, sondern vielmehr durch ein von außen kommendes Schicksalsverhängniß herbeigeführt ist. Und zwar schien diese Fabel den unendlichen Vortheil zu bieten, daß, was Schiller mit unsäglichen Mühen sich erst künstlich schaffen mußte, hier von Hause aus durch die Natur des Stoffs selbst gegeben war. Der natürlichen Tochter Schicksal ist ihre Geburt. Als das Kind fürstlicher Eltern zum Anspruch höchster Stellung berechtigt und doch als illegitimes Kind von dieser Stellung ausgeschlossen, wird sie willenlos und schuldlos das Spiel und das Opfer eigensüchtigen Parteigetriebes. Das Schicksal der Heldin ist, ganz in Aeschyleischer Art, nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen.

Und Goethe ging weiter. Der Dichter der natürlichen

Tochter begnügte sich nicht wie der Dichter des Wallenstein mit dem Antikisiren des Grundmotivs. Statt dieses Schicksalsspiel auf ganz bestimmten geschichtlichen Hintergrund zu stellen und an ganz bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten zu knüpfen, betrachtete er es vielmehr als das höchste Ziel seiner Kunst, in seine Charakterzeichnung nichts aufzunehmen, was nicht voll und rein in die Personification allgemeiner philosophischer Begriffe aufgehe. Keine bestimmte Zeit, kein bestimmter Ort. Keine Individuen mit fester persönlicher Physiognomie und Eigenthümlichkeit, sondern, wie es Schiller in der Vorrede zur Braut von Messina ausdrückt, ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen, ganz allgemeine Typen der verschiedenen Stände und Standesbestrebungen. Die Handelnden haben nicht einmal Namen; sie sind nur ganz allgemein bezeichnet als König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Gerichtsrath u. s. f. Und auch die ganze Handlung selbst ist rein symbolisch. Sie hat nicht ihren Werth und ihre Bedeutung in sich selbst; das Schicksal und die Geschichte der natürlichen Tochter ist nur der Anhalt und die Unterlage, um das Wesen des staatlichen und gesellschaftlichen Revolutionstreibens überhaupt zur dichterischen Darstellung zu bringen. Das Ganze sollte ein Art von Philosophie und Naturgeschichte der Revolution sein. Der Plan ist in den hinterlassenen Entwürfen der beabsichtigten Fortsetzung leicht erkennbar. Im ersten Drama das aristokratische Parteïtreiben; im zweiten Drama die Wirren der Demokratie; im dritten Drama der Zusammenstoß und der Vernichtungskampf beider Gegensätze. Die natürliche Tochter, fürstlich durch Geburt und Erziehung, dem Volk angehörig durch Heirath und Lebenserfahrung, war offenbar als Vermittlung und Ausgleichung, als Symbol der endlichen Versöhnung gedacht.

Schiller spricht in seinen Briefen an Körner und Humboldt sehr anerkennend von dieser Kunst der Symbolik, die das Stoff-

artige ganz und gar vertilgt habe und Alles nur als Glied eines idealen Ganzen erscheinen lasse. Aehnlich spricht Fichte in seinen Briefen an Schiller. Aber die ersten Aufführungen in Berlin fielen durch. Und die Unbestechlichkeit der Geschichte hat längst gerichtet. Gewiß reiht sich diese Tragödie in der plastisch klaren Ruhe und Feierlichkeit der Gruppirung, in der unsagbaren Macht und Musik ihrer Sprache, in der tiefen Innigkeit und Sinnigkeit der Gedanken und Empfindungen an das Allervollendeteste, was Goethe jemals geschaffen. Aber das Ganze bleibt kalt und wirkungslos und für die Bühne für immer unbrauchbar. Charaktere, die nicht in und durch sich selbst leben, sondern nur durch eine außer und über ihnen stehende Idee bedingt und bestimmt werden, d. h. Charaktere, die nicht Selbstzweck, sondern nur dienende Mittel sind, sind kaum noch Typen zu nennen; es sind Marionetten. Idee und sinnliche Erscheinung fallen unkünstlerisch auseinander. Körner nennt in einem Briefe vom 22. Juli 1800 das Personificiren leerer Abstracta eine Stümperei des Idealisirens. Und schlimmer noch als die Marionettenhaftigkeit der Charaktere ist die Unmotivirtheit der Handlung. Es war ein schwerer Irrthum, daß Goethe dem Umstand der illegitimen Fürstlichkeit der Heldin die Tiefe der antiken Schicksalsidee geben zu können meinte! Wo ist die Unvermeidlichkeit der tragischen Verwicklung? Statt der Hoheit unabänderlicher Nothwendigkeit das Peinigende zufälliger Intrigue. Dies war es, was Körner fühlte, als er am 24. October 1803 an Schiller schrieb, der Stoff sei zum Theil drückend und widrig und es thue ihm leid um die große Kraft, die Goethe daran verwendet.

Und wie steht es um die zweite Gruppe, die sich unmittelbar an die Gestalten der alten Mythe anschließt?

Helena ist eine jener Schöpfungen Goethe's, die ihre eigene langjährige Geschichte haben. Auf Grund der Volkssage hatte

ein Zusammentreffen Faust's mit Helena von Anfang an zum Plan des Goethe'schen Faust gehört. Goethe selbst nennt in einem Brief an Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 445) Helena eine seiner ältesten Erfindungen. Doch ist über Art und Zeit der ältesten Aufzeichnungen nichts bekannt. Wenn Riemer in seinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 581) berichtet, daß Goethe bereits an den Abenden des 23. und 24. März 1780 der Herzogin Mutter seine Helenadichtung vorgelesen, so ist dies ein Irrthum; Goethe's Tagebuch (vgl. R. Keil: Vor hundert Jahren. 1875. Bd. 2, S. 216) spricht lediglich von Hasse's Oratorium Helena, dessen Aufführung an jenen Tagen erfolgte. Gewiß ist, daß, als Goethe im Herbst 1800 aufs neue an diese Dichtung herantrat und sie eine Zeitlang mit dem größten Eifer fortsetzte, es eine von Grund aus neue Arbeit war, aus ganz anderem Sinn und aus ganz anderen Kunstanschauungen erwachsen. In die ächt volksthümliche Art der Faustdichtung schob sich eine Dichtung in jambischen Trimetern und im Geist der griechischen Tragödie. Und bald kam auch diese Fortführung unerwartet wieder ins Stocken. Seit Schiller's Tod, wie Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Juni 1826 ausdrücklich sagt, ruhte sie völlig. Erst im Winter 1825—1826 wurde sie wieder aufgenommen und vollendet.

Es ist bekannt und von Goethe selbst mehrfach ausgesprochen, was die Absicht dieses phantasmagorischen Zwischenspiels des Faust ist. Die Sage von dem Verlangen Faust's nach dem Besitz der schönen Helena wurde vom Dichter benützt, die unbesiegbare Sehnsucht des modernen Menschen nach dem Wiedergewinn des antiken Schönheitsideals darzustellen. Helena ist die Personification des griechisch klassischen Kunstgeistes, Faust die Personification des mittelalterlich romantischen; aus ihrer Vereinigung entspringt ein Knabe, Euphorion, der das zu erreichende Ziel, das auf die innige Einheit und Durchdringung beider vor-

ausgegangenen Richtungen gerichtete Ideal des modernen Kunstgeistes bedeuten soll und für dessen physiognomische Ausgestaltung Goethe wunderlicherweise die wesentlichsten Züge der Geschichte und Dichtung Byron's entlehnt hat. Ueber das Unzulängliche und Unstatthafte solch allegorischer Personification kann kein Streit sein. Nun ist es allerdings offen vorliegende Thatsache, daß dies leer Allegorische erst in der zweiten Hälfte, deren Abfassung dem Greisenalter Goethe's angehört, in voller Schärfe hindurchbricht. Im ersten älteren Theil erscheint Helena weit mehr noch als ganz bestimmte Persönlichkeit mit allen Eigenheiten und Schicksalen, die ihr das antike Epos und Drama mit so erfinderischer Fülle gegeben; und die nachdrückliche Hervorhebung der bangen Ahnungen, mit welchen sie in das Haus des Menelaos zurückkehrt, die feierliche Pracht des jambischen Trimeters, die kunstvolle Nachbildung der fest abgemessenen Wechselrede und der feingegliederten Chorgesänge der antiken Tragödie, zeigen aufs unzweideutigste, wie ernst es vom Dichter gemeint war, als er am 12. September 1800 an Schiller schrieb, das Schöne in der Lage seiner Heldin ziehe ihn so sehr an, daß er nicht gringe Lust habe, auf das Angefangene eine wirkliche Tragödie zu gründen. Nichtsdestoweniger ist es unzweifelhaft, daß von Anfang an das Allegorische der Grundidee das Maßgebende war. Dies beweist sowohl der Goethe-Schiller'sche Briefwechsel, wie vor Allem die gewichtige Stellung, welche Phorkyas-Mephistopheles einnimmt. Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée, im Lauf der Zeit habe die Helenadichtung zwar die mannichfachsten Umbildungen erlitten, immer aber seien diese Umbildungen in einem und demselben Sinn geschehen.

Pandora, in vielfachen Unterbrechungen gearbeitet, stammt aus den Jahren 1806 bis 1809. Goethe nennt in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 22. Juni 1808 Pandora ein Drama von wun-

derbarem Inhalt und von seltsamer Form; es werde Mühe kosten, sich hineinzufinden, diese Mühe werde aber nicht ohne Frucht bleiben.

Den Inhalt hat Düntzer's lehrreiche Schrift über Goethe's Prometheus und Pandora (Leipzig 1854) richtig gedeutet. Prometheus ist in dieser Dichtung die Personification des auf das blos Nützliche gerichteten Handwerks, Epimetheus ist die Personification der nach dem Schönen strebenden Kunst, Pandora ist die Personification der reinen Schönheit selbst. Pandora ist von Epimetheus geschwunden, weil dieser sich ihrer in wilder Leidenschaft bemächtigen wollte; und indem jetzt der Dichter ihre Wiederkunft feiert, will er sagen, daß die Schönheit nur Demjenigen zu Theil werde, der mit der Begeisterung still besonnene Idealität verbinde. Es ist der Gegensatz der Sturm- und Drangperiode und der geklärten reifen Kunstidealität. Verstößt aber solche willkürliche Allegorik nicht gegen das Grundgesetz aller künstlerischen Erfindung und Darstellung, gegen das Grundgesetz zwingender Faßlichkeit und Anschaulichkeit? Mit wunderlichster Unbefangenheit nennt Goethe selbst einmal dies Gedicht abstrus. Dunkel zu sein, statt tief zu sein, ist die trübste Art künstlerischer Verirrung. Es ist sicher nicht zufällig, daß hier zuerst sich jene zopfigen Sprachschnörkel finden, die den Stil des Goethe'schen Greisenalters so ärgerlich entstellen.

Und leider verlor sich Goethe in seinem dramatischen Schaffen mehr und mehr in dieses trübe Allegorienwesen. Einige Jahre nachher dichtete er »Das Erwachen des Epimenides«, das der Berliner Volkswitz in ein ironisches »I wie meenen Sie deß?« parodirte. Und wie gern spricht Goethe davon, was er Alles in den zweiten Theil seines Faust »hineingeheimnißt« habe!

Geschichtlich ist leicht erklärbar, wie diese Verirrung entstehen konnte. Je unablässiger man vom Standpunkt reinster Kunstanschauung nach der schlichten Hoheit und Großheit, nach der wesenhaften Gegenständlichkeit und Typik reinster Kunstidealität zurückstrebte, um so schmerzlicher empfand man den

Mangel einer gedankentiefen und doch allgemein bekannten und phantasievoll durchgebildeten Mythologie, wie eine solche der Kunst der Alten und der Kunst des Mittelalters die beneidenswerthesten und unermeßlichsten Vortheile bot. Zu derselben Zeit regt sich daher dasselbe Streben auch in der bildenden Kunst; zunächst in Carstens, dann in Thorwaldsen und in Schinkel und in Cornelius und dessen Schule. Friedrich Schlegel sprach in seinem berühmten »Gespräch über die Poesie« (Athenäum 1800. Bd. 3, Stück 1, S. 94 ff.) gradezu die Forderung aus, daß, weil es unserer Poesie an einem Mittelpunkt fehle, wie es die Mythologie für die Alten gewesen, das Zeitalter mit Ernst darauf hinwirken müsse, eine solche Mythologie aus der tiefsten Tiefe des Geistes neu hervorzubringen. Trotzalledem ist es schwer begreiflich, daß auch Goethe der sinnlosen Vorstellung verfiel, als ob man Mythen erfinden oder doch wenigstens selbständig fortbilden könne, indem man altbekannten Namen und Gestalten ganz neue, ihrer ursprünglichen Bedeutung fremde, vom Künstler erfundene Einfälle und Gedanken willkürlich unterschiebt und sodann diese alten Namen und Gestalten nach Maßgabe der ihnen untergeschobenen Gedankenverbindungen in ein höchst äußerliches, spitzfindig gewaltsames und darum immer unverständliches und sinnverwirrendes Marionettenspiel zusammenwürfelt.

Statt der zwingenden Klarheit der alten Mythe die Willkür schlechter Räthsel und Rebus.

In der Dichtung ist jetzt diese gefährliche Verirrung wieder beseitigt; in der bildenden Kunst aber, die in ihren Mitteln zum Ausdruck allgemeiner Begriffe und Gedanken ärmer und beschränkter ist, wuchert sie noch immer aufs verderblichste.

Es ist Allegorie, nichts als Allegorie. Da aber die Allegorie in üblem Leumund steht, verkaufen die heutigen Künstler die alten allegorischen Lumpen unter dem anspruchsvollen Namen künstlerischer Symbolik.

3.

Schiller's letzte Tragödien.

Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius.

Durch die großartige That der Wallensteindichtung fühlte sich Schiller in seinem ganzen Wesen gehoben und gekräftigt. In staunenerregender Raschheit folgten sich jetzt die bedeutendsten Schöpfungen. Heiter scherzte Schiller, daß, erreiche er noch das fünfzigste Lebensjahr, man ihn auch unter die fruchtbaren Dramendichter zählen werde.

Wir müssen entschieden mit dem Vorurtheil brechen, als sei Schiller immer und überall nur der Dichter der Freiheit gewesen. Dichter der Freiheit war er nur in seiner Jugenddichtung. Die Werke der letzten Epoche Schiller's, insbesondere die Dramen, sind in der Wahl ihrer Stoffe und in der ganzen Art der Erfindung lediglich durch Schiller's Ansichten über die Bedingungen und Forderungen der künstlerischen Form bedingt und bestimmt. Das höchste und ausschließliche Ziel, das Schiller in diesen Dramen verfolgte, war jenes ernste und unablässige Ringen nach der Reinheit und Hoheit der antiken Tragik, das sich bereits im Wallenstein so bedeutsam angekündigt und in welchem Schiller seitdem durch den steten Verkehr mit Goethe sich nur immer mehr und mehr vertieft und befestigt hatte.

Allerdings im Innersten seines Herzens war Schiller trotz aller Verstimmungen über die Schrecken und Gräuel der französischen Revolution nach wie vor seiner alten Freiheitsbegeisterung treu geblieben. Zeugniß sind die edlen stolzen Gedichte »Der

19*

Antritt des neuen Jahrhunderts« und »Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris ging.« Und es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, welche Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Th. 2, S. 196) berichtet, daß, als alle Welt voll war vom Ruhm Napoleon's, Schiller mit seiner freien Seele gegen den hartherzigen Despoten und Eroberer den unüberwindlichsten Widerwillen hegte. Aber mit seiner Dichtung Politik machen zu wollen, wie einst in stürmender Jugendzeit, das lag seiner jetzigen Sinnesweise durchaus fern. Was der Grundgedanke aller jener philosophirenden Gedichte ist, die den Uebergang von den philosophischen Abhandlungen zum Wallenstein bilden, die Flucht aus den drückenden Nebeln der Wirklichkeit auf die sonnenheitere Höhe des Ideals, das war und blieb fortan der Kern seines gesammten Denkens und Empfindens. »In des Herzens heilig stille Räume mußt Du fliehen aus des Lebens Drang; Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang!«

Schiller erfaßte die antikisirende Richtung weit tiefer und genialer als Goethe. Nichts von oberflächlicher Allegorie und Symbolik, die die Schwäche der gleichzeitigen und gleichgestimmten dramatischen Dichtungen Goethe's ist. Schiller mit seinem ächt dramatischen Naturell fühlte und wußte, daß die von ihm bewunderte und erstrebte Idealität und Typenhaftigkeit der antiken tragischen Charaktere nicht so leichten Kaufes zu erlangen sei. Und Schiller war nicht der Mann, vor einer auch noch so weitgreifenden Folgerung zaghaft zurückzuschrecken. Er beabsichtigte eine Umwandlung des modernen und dramatischen Stils, wie er von Shakespeare geschaffen und wie er seit Lessing und der Sturm- und Drangperiode namentlich auch in Deutschland zu fast unbedingter Herrschaft gekommen war, von Grund aus.

Es ist von höchster Wichtigkeit, sich diese neuen Stilgrundsätze Schiller's zu klarer Einsicht zu bringen.

Besonders zwei Grundsätze stehen zu dem dichterischen Verfahren Shakespeare's in scharfem und entscheidendem Gegensatz.

Zunächst die durchaus verschiedene Auffassung des Wesens des geschichtlichen Dramas. In seinen englischen Historien und noch mehr in seinen Tragödien aus der römischen Geschichte hat Shakespeare das unverbrüchliche Muster der ächt künstlerischen Behandlung geschichtlicher Stoffe aufgestellt. Nicht ein äußerliches und willkürliches Zusammen und Nebeneinander von gegebener Thatsächlichkeit und freier Erfindung, sondern Herausgestaltung und Erlösung der in den Thatsachen selbst liegenden Poesie; ganz Wahrheit und ganz Dichtung. Und es liegt in der Natur der Sache, daß solche tiefe und ächte Poesie der Geschichte nicht ohne eingehende Individualisirung der handelnden Charaktere und nicht ohne umständliche Ausmalung der mitwirkenden Zeit- und Ortverhältnisse bestehen kann. Wie aber wäre diese unumgänglich realistische Haltung mit Schiller's jetzigem Standpunkt vereinbar gewesen? Schon am 4. April 1797 hatte Schiller an Goethe geschrieben, daß der Neuere sich allzu mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herumschlage und, über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahezukommen, sich mit dem Leeren und Unbedeutenden belade, dabei aber Gefahr laufe, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liege. Was Wunder also, daß jenes gewaltsame Schalten mit der geschichtlichen Unterlage, das schon im Fiesco und vornehmlich im Don Carlos so bedenklich hervortritt, jetzt förmlich einen Freibrief erhielt und zu fester Kunstlehre erhoben wurde? In einem Brief an Goethe vom 20. August 1799 sagt Schiller bei Gelegenheit seiner beabsichtigten Warbecktragödie, welcher er schon damals lebhaft nachging: »Die Geschichte selbst ist zwar so gut wie gar nicht zu gebrauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar; überhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation der Zeit und der Personen

aus der Geschichte zu nehmen und alles Uebrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstände, welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.« Goethe antwortete: »Es ist gar keine Frage, daß, wenn die Geschichte das simple Factum, den nackten Gegenstand hergiebt, und der Dichter Stoff und Behandlung, man besser und bequemer daran ist, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genöthigt, das Besondere des Zustandes mitaufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen und die Poesie kommt ins Gedränge.«

Treffend ist das geschichtliche Drama Schiller's zum Unterschied vom geschichtlichen Drama Shakespeare's das mythische genannt worden.

Und zweitens die durchaus verschiedene Wendung des tragischen Grundmotivs. In Shakespeare's Tragödie ist die Charakteristik vornehmlich auch deshalb eine so scharf individualisirende, weil Shakespeare's Tragödie eben Charaktertragödie ist, d. h. weil sie ganz dem modernen Freiheitsbewußtsein gemäß den tragischen Untergang des Helden einzig und allein auf dessen schuldvolle That, und die Entstehung dieser schuldvollen That auf die vielverschlungenen Tiefen seines Seelenlebens gründet. Die antike Tragödie wird dagegen mit Recht als Schicksalstragödie bezeichnet, denn sie legt das Hauptgewicht nicht auf die Charaktere, sondern, wie schon Aristoteles hervorhebt, auf die Handlung; die tragische Schuld, die in der modernen Tragödie bereits selbst sich aus der Charakterentwicklung lebendig vor unseren Augen herausspinnen muß, wird in der antiken Tragödie entweder durch Götterverhängniß oder durch eine schicksalgleiche Verkettung der äußeren Umstände herbeigeführt, und die Charaktere kommen nur insoweit in Betracht, als es gilt, die Art und Weise der Einwirkung des Schicksals auf die Menschen darzustellen. Die

moderne Tragödie ist Darstellung des innerlich nothwendigen Werdens der schuldvollen Verwicklung und der Katastrophe zugleich; die antike Tragödie ist meist nur Darstellung der Katastrophe allein. Was Wunder also, daß Schiller, der diesen engen Zusammenhang der Charakteristik mit der Gesammtanlage sehr wohl erkannte, die Axt an die Wurzel legte und nunmehr auch die letzten Reste der Charaktertragödie, die er im Wallenstein noch beibehalten hatte, entschlossen beseitigte? All sein Streben ist jetzt vor Allem darauf gerichtet, eine neue und eigenthümliche Art der Motivirung zu finden, die im heimischen Grund und Boden wurzle und doch, der antiken Art der tragischen Motivirung möglichst entsprechend, der Charaktergestaltung des modernen Tragikers dieselbe plastische Einfachheit und Großheit zu sichern vermöge, die der Charaktergestaltung des antiken Tragikers durch die antike Glaubens- und Lebensanschauung ganz von selbst geboten war.

Lediglich aus diesem Gesichtspunkt sind die Tragödien Schiller's, welche auf den Wallenstein folgten, zu betrachten und zu erklären.

Am einseitigsten tritt dieses Experimentiren in den drei ersten Stücken hervor, in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und in der Braut von Messina. Sollten doch »Die Malteser«, die ihn schon jetzt vielfach beschäftigten, ein Drama ganz und gar in griechischer Form werden; mit Chor und ohne Eintheilung in Akte!

Maria Stuart.

Wallenstein's Tod war am 20. April 1799 zum ersten Mal aufgeführt worden. Und bereits wenige Tage darauf, am 26. April, begann Schiller, wie aus den Randbemerkungen seines Kalenders (Stuttgart 1865. S. 75) zu ersehen ist, die Vor-

studien über die Geschichte der Maria Stuart. Am 4. Juni wurde die erste Hand an die Ausarbeitung gelegt. Erkrankung Schiller's selbst und eine schwere Krankheit der Frau, sowie die im December erfolgende Uebersiedelung nach Weimar ließen die Fortführung nur langsam vorschreiten. Doch wenig über ein Jahr nach dem Beginn, am 9. Juni 1800, war das Ganze beendigt. Am 14. Juni war die erste Aufführung. Noch während der Dichter am letzten Akt schrieb, war das Stück einstudirt worden.

Schon 1783 in Bauerbach hatte Schiller einmal diesen Stoff ins Auge gefaßt; Don Carlos war an die Stelle getreten. Denken wir an den ersten Entwurf des Don Carlos, so kann kein Zweifel sein, daß damals die kirchlichen Stürme der Zeit, die jesuitischen Umtriebe Maria's und ihrer Partei, der eigentliche Vorwurf geworden wären. Jetzt aber war es einzig und allein die hohe Tragik des Leidens, die den Dichter anzog und deren eindringlichster Ausgestaltung er alle seine Kunst zuwendete.

Die Tragödie der Maria Stuart ist der Versuch, sich der antiken Tragik dadurch anzuähnlichen, daß nur die Katastrophe, das Hereinbrechen der Vernichtung, zur Darstellung kommt.

Hatte Schiller in einem Brief an Goethe vom 2. October 1797 als den eigensten Vorzug des Königs Oedipus gepriesen, daß diese Dichtung gleichsam nur eine tragische Analysis sei, daß sie nur herauswickle, was schon da sei und von Anbeginn als vollendete unabänderliche Thatsache auftrete, und hatte er in diesem Briefe daran gezweifelt, daß aus weniger fabelhaften Zeiten und ohne Beihilfe des Orakelglaubens ein für reine und einfache Behandlung gleich günstiger Stoff jemals wiedergefunden werden könne, so meinte er jetzt in der Geschichte der Maria Stuart dieses gewünschte Gegenstück gefunden zu haben. Bereits am ersten Tage, da er diesen Plan in Angriff nahm, am 26. April 1799, schrieb er an Goethe, er sehe eine

Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie sogleich mit der Verurtheilung anzufangen; und am 18. Juni setzte er hinzu, die vorzüglichste tragische Eigenschaft seines Stoffs sei, daß man die Katastrophe sogleich in den ersten Scenen sehe und daß man, indem die Handlung sich davon wegzubegeben scheine, ihr nur immer näher und näher geführt werde. Nicht Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern Darstellung des Leidens oder, um Schiller's Ausdruck beizubehalten, Darstellung des Zustandes. Neben Sophokles und Aeschylus studirte Schiller, wie aus seinen Briefen und aus den Aufzeichnungen seines Kalenders hervorgeht, zu diesem Behuf besonders Euripides.

Mit bewunderungswürdigster Meisterschaft ist die Hauptgestalt behandelt. Maria, jugendlicher gehalten als die Geschichte an die Hand gab, ist angethan mit allem Zauber weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit; laut redende Zeugen sind Leicester's und Mortimer's Liebe und Elisabeth's Eifersucht. Wohl lasten auf ihrer Seele blutige Frevel, die sie in heißblütiger Jugendzeit und in bethörender Machtfülle verschuldet; aber die schweren Prüfungen haben sie innerlich geläutert und in langer Buße ist sie nur um so milder und selbstloser geworden. Ihr ganzes Unrecht ist ihr gutes Recht auf England. Die aufjubelnde Lust, da sie zum ersten Mal die finsteren Kerkerwände verlassen und sich in der freien Luft des Gartens ergehen darf, der Kampf zwischen demuthsvoller Ergebung und dem stolzen Emporflammen beleidigter Würde in der Begegnung mit der Königin, die ungebeugte Hoheit und der verklärte Friede ihrer letzten Augenblicke, sind von der Tiefe und Innigkeit ächtester Poesie, deren hinreißender Kraft sich kein fühlendes Herz entziehen kann. Und von nicht minder bewunderungswürdiger Meisterschaft ist die kunstvolle Anlage und Führung der Handlung. Sie ist der

antiken Tragödie, namentlich dem König Oedipus, mit feinstem Sinn nachgebildet. Unabwendbar schwebt vom ersten Anbeginn das Verhängniß über der rastlos Verfolgten. Das Urtheil ist gefällt, der böse Wille der mächtigen Gegnerin erschrickt selbst nicht vor geheimem Mordanschlag, mit banger Furcht harren wir des leidvollen Ausgangs. Und Alles, was Rettung zu verheißen scheint, der Eifer Mortimer's, das Einverständniß mit Leicester, zieht die Schlingen nur um so dichter zusammen. Der Höhepunkt ist das Zusammentreffen der beiden Königinnen. Mag auch dieser Scene, die Schiller selbst in seinen Briefen eine moralische Unmöglichkeit nennt und die er dennoch durchaus glaubhaft zu motiviren verstanden hat, nicht der Vorwurf zu ersparen sein, daß der schonungslos herausfordernde Hohn Elisabeth's aus der tragischen Hoheit herausfällt, sie ist ganz in antiker Weise der entscheidende Umschwung. Was Maria als höchste Glückswendung betrachtet hatte, wird ihr Unglück; das jahrelang Erflehte wird ihr zum Fluch. Nirgends ist Schiller der furchtbaren tragischen Ironie, welche das Ergreifende der Sophokleischen Kunst ist, wieder so nahegekommen.

Gleichwohl ist Maria Stuart in ihrem Grundmotiv die schwächste Tragödie Schiller's.

Um gemäß seiner Anschauung über die Bedingungen und Forderungen künstlerischer Idealität die Handlung zu vereinfachen, und vor Allem, um den rein menschlichen Antheil am Geschick Maria's nicht zu schwächen, suchte der Dichter alles Politische und Geschichtliche möglichst zurückzudrängen. Der große geschichtliche Hintergrund, der politische Antrieb der Gegner wird nur angedeutet, er ist nicht das ausschließlich und zwingend Bestimmende. Damit aber hat sich der Dichter den festen Boden ächter Tragik genommen. Was in der Geschichte ein großer weltgeschichtlicher Kampf, eine unerbittliche Nothwendigkeit war, erscheint in der Dichtung nur als kleinliche selbstsüchtige Gehässigkeit. Elisabeth

fürchtet nicht blos die Prätendentschaft Maria's; sie ist auch eifersüchtig auf deren sie überstrahlende Schönheit. Wie sehr Schiller grade dieses Motiv hervorgehoben wissen wollte, erhellt aus einem Briefe an Iffland (Teichmann's Lit. Nachlaß. S. 211), in welchem er ausdrücklich verlangt, daß Elisabeth von einer Schauspielerin dargestellt werde, welche Liebhaberinnen zu spielen pflege; Alles liege daran, daß Elisabeth noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen dürfe; Maria sei etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt. In Weimar wurde Elisabeth von Caroline Jagemann gespielt, die im Wallenstein die Thekla spielte. Und Burleigh erscheint nicht als ruhig besonnener Staatsmann, dessen einziger Beweggrund der Staatsvortheil ist, sondern nur als Intriguant, der — man weiß nicht recht warum? — nicht eher ruht, als bis der längst ersehnte Schlag erfolgt ist. So wird die Niederlage Maria's durchaus untragisch; nur peinigend, nicht tragisch erhebend und versöhnend. Nur die Gewalt, die grausame Uebermacht, siegt.

Schiller selbst hat dies gefühlt. Um diesen niederdrückenden Eindruck zu mildern und die Reinheit ächter Tragik zu retten, werden die frevelhaften Jugendvergehungen Maria's in den Vordergrund gestellt. Maria's Tod soll als die zwar späte, aber gerechte Sühne derselben erscheinen. Sogleich bei dem ersten Auftreten Maria's wird uns die unglückselige That der Ermordung Darnley's in das Gedächtniß gerufen, und ahnungsschwer spricht Maria die Ueberzeugung aus, daß auch an ihr diese blutige That sich blutig rächen werde. Und dies ist auch der Sinn jener berühmten Abendmahlsscene, an der selbst der sonst so vorurtheilsfreie Herzog Karl August Anstoß nahm, die aber durch den katholisirenden Grundzug Maria's künstlerisch durchaus gerechtfertigt ist. Unmittelbar vor ihrem Tod betheuert die Unglückliche noch einmal vor Gott, daß sie in Betreff jener Anklagen, derentwegen sie den Tod erleide, unschuldig auf das Blutgerüst steige; aber —

so fügt sie in frommer Ergebung hinzu — »Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.« Doch dies Alles ist kein Ersatz für das unumstößliche Grundgesetz der poetischen Gerechtigkeit, daß Schuld und Strafe in innerem nothwendigem Zusammenhang stehen, daß sie sich wie Grund und Folge zueinander verhalten müssen. Die Siegerin Elisabeth mag dann noch so schrecklich den Furien ihres verletzten Gewissens anheimfallen, sie mag von den Besten ihrer Umgebung, wie von Schrewsbury, verachtet und verlassen werden, der Stachel bleibt. Schiller wollte das leidvolle Hereinbrechen eines unabwendbaren Verhängnisses schildern, und er schilderte einen Justizmord.

Die dramatischen Entwürfe »Die Herzogin von Zelle« und »Die Kinder des Hauses«.

In den von Schiller's Tochter, Emilie von Gleichen-Rußwurm, herausgegebenen »Dramatischen Entwürfen Schiller's« (Stuttgart 1867. S. 71) ist ein Tragödienplan »Die Herzogin von Zelle« enthalten, der offenbar in die Zeit der Erfindung oder Ausführung der Maria Stuart gehört. Es ist wohl einer jener Entwürfe, von denen Schiller in seinem Brief an Goethe vom 19. März 1799 spricht. Die Herzogin ist mit dem Kurprinzen von Hannover vermählt; aber die Unebenbürtige wird von dem stolzen Hof, der seinen Blick nach der englischen Krone richtet, harter Kränkung ausgesetzt, wird von dem lieblosen unwürdigen Gemahl grausam zurückgestoßen. In hilfloser Verzweiflung flieht sie; unter dem Schutz des Grafen Königsmark. Sie ist rein wie die Unschuld; aber durch die Verbindung mit dem Grafen fällt jetzt unwiderlegbar der Anschein von Schuld auf sie. Der Entwurf selbst stellt die Parallele mit Maria Stuart deutlich vor Augen. Auch hier die Schilderung eines leidenden Frauengemüths, das von unentrinn-

baren äußeren Verhältnissen erbarmungslos erdrückt wird. Auch hier der schneidende Umschwung der Handlung, daß grade das Mittel, welches die Heldin zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausschlägt. Auch hier eine Katastrophe, die wesentlich darauf hinausging, die Erhabenheit der auch im Unglück unwankbaren Seelengröße zu feiern. Es ist nicht blos für diesen Entwurf, sondern auch für den Schluß der Maria Stuart sehr bezeichnend, wenn der Dichter (S. 90) von dieser Schlußwendung sagt: »Die schlechten Menschen triumphiren, aber Unschuld und Seelenadel bleiben doch ein absolutes Gut; das Edle siegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte.«

Besonders lehrreich aber ist der Tragödienplan »Die Kinder des Hauses«; vgl. Werke Bd. 7, S. 363 ff. Ein Notizblatt in Schiller's Kalender, auf welchem sich der Dichter fast alle seine Dramen, sowohl die ausgeführten wie die unausgeführten verzeichnet hat, setzt diesen Plan ausdrücklich zwischen Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans.

Man erstaunt, auf welche wunderlichen Wege Schiller in seinem Suchen nach einem Ersatz der antiken Schicksalsmotivirung geführt wurde! Narbonne, ein reicher angesehener Mann im mittleren Alter, hat seinen Bruder ermordet und dessen Kinder ausgesetzt, um sich des Vermögens desselben zu bemächtigen. Nach langen Jahren macht er bei der Polizei eine Untersuchung über einen ihm gestohlenen Schmuck anhängig, und diese Untersuchung führt zur Entdeckung des Mordes. Selbst Schiller würde nicht vermocht haben, diesen bedenklichen Stoff aus der beängstigenden Stickluft des Criminalgeschichtlichen herauszuheben. Und was war der Anlaß und Zweck dieser Erfindung? Wir sehen es aus den handschriftlichen Aeußerungen, welche K. Hoffmeister in seinen Supplementen (Bd. 3, S. 248) aufbewahrt hat. »Die Nemesis«, sagt Schiller, »treibt Narbonne, die Polizei in Bewegung zu setzen, und er kann dann das Räderwerk nicht mehr hemmen;

seine Sicherheit führt ihn zum Fall; er selbst holt sich das Haupt der Gorgonen herauf«. Ja diese Idee, die Polizei als die waltende Vorsehung und Schicksalsmacht des modernen Lebens zu fassen, wurzelte sich in Schiller so tief ein, daß er diesen ersten Entwurf später sogar bedeutend erweiterte. Diese Erweiterung erscheint in jenem Kalenderverzeichniß zwischen der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina; sie führt den Titel: »Die Polizei, ein Schauspiel« (vergl. Hoffmeister ebend. S. 240.) In einem dramatischen Sittengemälde aus der Zeit Ludwig's XIV. sollte aus dem bunten Gewühl der mannichfaltigsten Gestalten der Pariser Welt die Polizei gleich einem Wesen höherer Art emporschweben, in die geheimsten Tiefen dringend, dem Schuldigen furchtbar, dem Unschuldigen rettende Hilfe, oft aber ungestraft auch selbst Verbrechen ausübend.

Wer erblickt Schiller gern in der Nachbarschaft von Eugen Sue's Pariser Geheimnissen? Der Genius der Schönheit hat Schiller vor der Ausführung dieser Entwürfe bewahrt.

Die Jungfrau von Orleans.

Am 1. Juli 1800, vierzehn Tage nach der ersten Aufführung der Maria Stuart, wurde von Schiller die Tragödie der Jungfrau von Orleans begonnen; am 16. April 1801 war sie vollendet. Am 23. Nov. erfolgte die erste Aufführung in Berlin.

Nicht, wie meist geschieht, aus romantischen Neigungen Schiller's ist diese ebenso eigenthümliche als bedeutende Conception abzuleiten, sondern einzig aus seiner antikisirenden Richtung.

In der Jungfrau von Orleans wagte Schiller das kühne Wagniß, ganz nach dem Vorgang der antiken Tragödie als Grundmotiv das unmittelbare bestimmende Eingreifen der Götter, ein schicksalgleiches unübertretbares Göttergebot hinzustellen, und dieses Göttergebot ebenso an die christlichen Glau-

bensvorstellungen zu knüpfen, wie dem griechischen Dichter das Schicksalsmotiv aus den griechischen Glaubensvorstellungen erwuchs. An die Stelle des antiken Schicksals tritt der mittelalterlich christliche Wunderglaube.

Einer Jungfrau, die bis dahin friedlich auf ihren väterlichen Triften als Schäferin die Heerden weidete, war sichtbarlich die Mutter Gottes erschienen und hatte zu ihr gesprochen:

„Ich bin's. Steh auf, Johanna! Laß die Heerde.
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte Dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims
Und krön' ihn mit der königlichen Krone!"

Und zwar bindet die Heilige diesen Ruf an eine ganz bestimmte Bedingung. Als die Jungfrau schüchtern demüthig einwendet:

— „Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!"

da versetzt die Mutter Gottes:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht."

Dieser göttliche Auftrag und dessen Bedingung ist das Grundmotiv. Der Dichter hat dafür gesorgt, ihn in seinem ganzen Gewicht hervorzuheben. Die Jungfrau wiederholt ihn immer und immer wieder zu den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Anlässen.

Ueber der ganzen Erscheinung der Auserwählten liegt etwas über das gewöhnliche Menschendasein Hinausgehobenes, liegt der Glanz und die Weihe des Seherischen und Dämonischen, die gotttrunkene Verzückung und die feierliche Erhabenheit alt-

testamentarischen Prophetenthums. Und doch ist diese göttliche Sendung zugleich ihr Verhängniß. Nur »als reine Jungfrau, fern von den sündigen Flammen eitler Erdenlust« kann sie ihr hohes Werk vollbringen; gleichwohl ist sie nur ein elend schwaches Erdenweib, der ein fühlendes Herz im Busen schlägt.

So eben hat die gottgeweihte Jungfrau, als nach wundergleichem Sieg die Besten Frankreichs um sie warben, ihre unwandelbare Bestimmung noch einmal stolz und zuversichtlich am Hofe ihres Königs ausgesprochen (3, 4):

„Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes
Und keinem Manne kann ich Gattin sein.

— — — — —

Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär nie geboren!
Kein Wort mehr, sag ich Euch, wenn Ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Ach, da wird die Hohe, Stolze, Gotterfüllte unversehens zum schwachen irdischen Weibe. Ein Mann aus dem feindlichen Lager, den sie unerbittlich dem Tode weihen wollte, hat ihr Herz zu irdischer Liebe entzündet. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen sie hassen sollte. Schaudernd und in ihrem Innersten geknickt, fühlt sie sich unwürdig, fernerhin die heiligen Waffen zu führen.

„Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen?
Darf ich's der keuschen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Zur hohen Himmelskönigin ruft sie angstvoll hadernd:

„Mußtest Du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf?

Willst Du Deine Macht verkünden
Wähle sie, die rein von Sünden
Stehn in Deinem ew'gen Haus;
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch Du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach, es war nicht meine Wahl."

Die Jungfrau hat die Bedingung ihrer göttlichen Sendung verletzt. An diesem Schuldbewußtsein reibt sie sich auf. Als nun in der Krönungsscene in Rheims vor dem versammelten Volk ihr eigener Vater auftritt und laut gegen sie die gräßliche Anklage schleudert, nicht zu den Heiligen und Reinen, sondern der Hölle gehöre sie, und als nun gar heftige und immer neue und stärkere Donnerschläge dieser schrecklichen Aussage die göttliche Bestätigung geben, da fühlt sie sich vom fürchterlichen Strafgericht, von der »Schickung« Gottes ereilt und wagt es nicht, sich von der Anklage und dem schändlichen Verdacht der bösen Zauberei zu reinigen. Geächtet und verstoßen, im herbsten Elend irrt sie im Lande umher, das sie vom Feinde errettet hat und das ihr eben noch jubelnd zu Füßen gelegen. Süßer Friede ist in ihre Brust gekommen, daß die göttliche Sendung von ihr ge-

nommen ist, für die sie zu schwach war; willig läßt sie sich von den sie ereilenden Feinden ergreifen; durch ihren Tod will sie ihre Schuld büßen. Lionel, der einst ihr Herz berückt und sie ihrem hohen Beruf untreu gemacht hatte, schützt sie vor dem erbetenen Tode. Er fleht um ihre Liebe. Aber sie hatte nur gefehlt in schwacher Stunde; jetzt hat sie sich überwunden. Einzig wieder das Vaterland, dem ihr Leben geweiht war, thront in ihrer Seele. Und als nun die Schlacht immer wilder und wilder um sie umhertobt, als gar der König gefangen wird, da zerreißt sie mit dämonischer Kraft die schweren Bande, in die sie gefesselt ist, stürzt hinaus in das Kriegsgetümmel, befreit den König, erkämpft den letzten entscheidenden Sieg. Indem sie sich selbst überwunden, ist sie dennoch, wie ihr auferlegt war, die Befreierin des Vaterlandes geworden.

Machtvoll ist der verklärende Schluß, der offenbar dem Schluß des Sophokleischen Oedipus auf Kolonos nachgebildet ist. Durch ihre irdische Schwäche ist die Jungfrau der irdischen Natur verfallen. Früher in allen Schlachten unverletzlich, muß sie jetzt den Sieg mit dem Preis ihres Lebens bezahlen. Aber durch ihre Selbstüberwindung ist sie entsühnt, ist sie geheiligt und verklärt. Hier auf Erden steht sie da als die Gottgesendete, von allem Verdacht freigesprochen, als Heilige verehrt und angebetet, droben aber zieht sie mit ihrer Fahne ein, die sie treu getragen hat, und der Himmel öffnet ihr mit rosigem Scheine seine goldenen Thore, im Chor der Engel steht die Mutter Gottes und streckt ihr die Arme mild lächelnd entgegen. »Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.«

Es hat in gewissem Sinn seine Berechtigung, wenn Goethe die Jungfrau von Orleans die künstlerisch vollendetste Dichtung Schiller's nennt. Der Grundton der Heldin und damit der Grundton des ganzen Stücks ist das visionäre Traumleben mittelalterlicher Glaubensinnerlichkeit, die die innere Stimme religiöser

Begeisterung fromm verzückt als ein unmittelbar Jenseitiges, als gottbegnadigte Wundererscheinung empfand und anschaute. Alles kam daher darauf an, einerseits das Wunderhafte und Uebernatürliche auf seine natürlichen psychologischen Grundlagen zurückzuführen, denn sonst würden wir nur in leerer und haltloser Phantastik weilen, und andererseits doch die Poesie einer dämonischen Natur, die in der unbedingten Selbstgewißheit ihrer göttlichen Sendung mit nachtwandlerischer Kühnheit und Sicherheit die Schranken und Hemmnisse des gewöhnlichen menschlichen Wollens und Handelns weit überschreitet, zu voller Geltung zu bringen. Mit unvergleichlichster Genialität hat der Dichter diese hohe seherhafte Gestalt erschaut und geschaffen; glaubhaft und doch ganz und gar umgeben von der Glorie der gefeiten Streiterin Gottes. Und mit diesem gottbegeisterten Schwung der jungfräulichen Heldin steht die schwärmerische Tiefe der lyrischen Empfindung, die sich gern in biblischen Redewendungen bewegt und in den reichsten Tönen und in den mannichfaltigsten Versmaßen immer wieder auf die gotterfüllte Innerlichkeit der Grundstimmung zurückweist, steht der rasch dramatische Gang der hochgestimmten Handlung, steht der feierliche und doch ganz ungezwungen sich aus der Sache selbst ergebende Glanz und Pomp der Scenerie, der sogar in einzelnen gehobenen Momenten die Hilfe der Musik heranzieht, im innigsten und wirksamsten Einklang. Das Ganze ist getragen und durchglüht von der bannenden Macht feierlicher Festlichkeit. Je tiefer und allseitiger Sinn und Gemüth erregt sind, um so empfänglicher öffnen sie sich den Ahnungsschauern des geheimnißvoll Ueberirdischen.

Aber so durchdacht und lebenswarm die Ausführung ist, die Gewaltsamkeit, daß das Grundmotiv nur im Sinn eines äußeren willkürlichen Göttergebots gefaßt ist, rächt sich.

Wie das Göttergebot ein äußerliches ist, so kann auch die Schuld nur höchst äußerlich herbeigeführt werden. Urplötzlich, ohne alle psychologische Vermittlungen und Uebergänge,

tritt unversehens die Jungfrau aus ihrer gottgeweihten Ekstase heraus und wird von irdischer Liebe ergriffen. Der Dichter sucht dieser unmotivirten Unbegreiflichkeit abzuhelfen; er läßt vorher den räthselhaften geheimnißvollen schwarzen Ritter erscheinen, der sie von ihrem Heldengang ablenken, sie versuchen und verwirren will. Diese Scene mit dem gespenstischen Ritter soll die Darstellung der eigenen schwankenden Gedanken, der bangen Zweifel sein, die sich aus dem Abgrund des ringenden Innern der gottgesendeten Jungfrau erheben wie die Hexen im ehrsüchtigen Herzen Macbeth's. Bleibt aber nicht trotzalledem eben dieses Schwanken ihrer Seele selbst ein unerklärter unlösbarer Widerspruch? Und zwar ein ganz unvermeidbarer, im Stoff selbst liegender, da der Dichter in der mißlichen Lage war, zwischen zwei durchaus unvermittelbaren Dingen, zwischen antiker und moderner Weltanschauung, zwischen fatalistischer Prädestination und freier verantwortlicher That vermitteln zu müssen?

Und noch schlimmer. Ist denn diese tragische Schuld, aus welcher der Untergang der Heldin entspringt, für unsere moderne Denk- und Empfindungsweise wirklich eine Schuld? Mag in der entscheidenden Scene bei der Krönung zu Rheims sogar die unmittelbare Stimme Gottes herbeigerufen werden, um in wiederholten heftigen Donnerschlägen zu verkünden, daß die Jungfrau nicht zu den Heiligen und Reinen gehöre, sondern der Schuld verfallen sei, für uns bleibt sie die Heilige und Reine, die schuldlos Leidende, die willkürlich und grausam Verfolgte. Der Eindruck, den wir empfangen, ist nicht tragisch erhebend, sondern unkünstlerisch peinigend.

Dazu kommt noch, daß der Dichter auf dem phantastischen Boden, auf welchen er sich gestellt hat, zwar in den ersten Akten mit großer Kunst seine Motive nur aus dem Reinmenschlichen und Naturgemäßen holt, schließlich doch, die künstlerisch unüberschreitbare Grenzlinie überschreitend, die versöhnende Schlußwendung auf

ein plump phantastisches Motiv baut. Oder ist es nicht ein Verlassen aller Naturmöglichkeit, ein völlig unkünstlerisches Hinüberspringen in die phantastische Wunderwelt, daß die Jungfrau, nachdem sie sich mit ihrem Gott versöhnt hat, gleichwie Simson mit gotterfüllter Kraft die Pfosten seines Kerkers zusammenbrach, um die spottenden Feinde zu erschlagen, mit gotterfüllter Kraft die unzerreißbar schweren Bande, in die sie gefesselt ist, zerreißt, um sich aufs neue in den Kampf zu stellen und ihr Werk zu vollenden? Die Regisseure wissen zu erzählen, welche Noth sie mit diesem Motiv haben. Das Wunder ist nicht blos undramatisch; unmittelbar vor unseren Augen geschehend, ist es auch untheatralisch.

Unwillkürlich muß man an das Wort denken, das Schiller schon am 29. December 1797 an Goethe schrieb, daß der ächten Kunst nur durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit Luft und Licht zu verschaffen sei, und daß eine edlere Gestalt der Tragödie nur erstehen könne, wenn das über die servile Naturnachahmung hinausgehende Wunderbare mit künstlerischer Bewußtheit zum Ideal erhoben werde; nur dadurch, setzt er hinzu sei es möglich, wieder an den religiösen Ursprung der tragischen Kunst anzuknüpfen. Und sicher geschah es mit Absicht und Vorbedacht, daß Schiller die Jungfrau von Orleans als romantische Tragödie bezeichnete, während er alle anderen Dramen nur als Trauerspiel, als Schauspiel oder als dramatisches Gedicht bezeichnet hat. Die Bezeichnung des Romantischen sollte auf das Wunderhafte vorbereiten und es zugleich entschuldigen und künstlerisch begründen; die Bezeichnung der Tragödie sollte die unmittelbar religiöse Färbung und Weihe dieses wunderhaften Grundmotivs bestimmt hervorheben. Aber die Probe hat diesen theoretischen Grundsatz nicht bestätigt. Die Mängel dieser gewaltigen Dichtung beweisen nur, daß zwischen Wunder und Wirklichkeit, zwischen fatalistischem Prädestinationsglauben und

modernem Freiheitsbewußtsein eine unüberspringbare Kluft ist, die auch die genialste Kunst nicht ungestraft überspringen kann.

Unausgeführte dramatische Entwürfe.

Nach der Vollendung der Jungfrau von Orleans verstrich mehr als ein volles Jahr, ehe sich Schiller fest zu einem neuen Plan bestimmte.

»In meinen Jahren«, schrieb er am 13. Mai 1801 an Körner, »und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer; der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit bestehen kann, ist schwerer zu erregen. Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Malteser; aber noch fehlt mir der springende Punkt zu diesem Stück, alles Andere ist gefunden. Ein anderes Süjet, welches ganz eigene Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor miteingerechnet, nur aus zwanzig Scenen und aus fünf Personen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, sowie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt.« Außerdem verweist Schiller in diesem Briefe noch auf die Geschichte Warbeck's, eines Betrügers, der im fünfzehnten Jahrhundert gegen

Heinrich den Siebenten von England als Gegenkönig auftrat, und auf einige andere Stoffe, die er aber ausdrücklich als noch blos embryonisch bezeichnet. Und in einem Briefe vom 9. Juli setzt Schiller hinzu, inzwischen habe er wieder den Plan zu drei neuen Stücken ausgedacht.

Ohne Frage ist jenes Sujet, das nur aus fünf Personen bestehen sollte und das er mit dem Oedipus verglich, die Braut von Messina. Aus einem Brief an Körner vom 9. September 1802 erhellt, daß Schiller während seines Aufenthalts in Dresden im August und September 1801 den Plan mit Körner vielfach besprach. Seit der Veröffentlichung von »Schiller's Dramatischen Entwürfen, Stuttgart 1867«, lassen sich aber auch über die übrigen Pläne ziemlich sichere Vermuthungen aufstellen. In den August 1800 fällt »Rosamunde oder die Braut der Hölle«; ein Stoff, der, wie der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller (Bd. 2, Nr. 756 und 757) bekundet, dem Dichter durch die Anregung Tieck's (Kritische Schriften, 1848. Bd. 1, S. 161 ff.) zugekommen war und den er sich zuerst für eine Ballade zurechtgelegt hatte, sodann aber auch (Dramat. Entwürfe. S. 110) für dramatische Bearbeitung ins Auge faßte. In Schiller's Kalender wird unter dem 4. Juli 1801 »Die Gräfin von Flandern« erwähnt; vergl. Dramat. Entwürfe. S. 27 ff. Und ebenso gehören wohl »Die Polizei«, als Erweiterung der »Kinder des Hauses«, (Hoffmeister, Supplemente. Bd. 3, S. 240), »Themistokles« (Dramat. Entwürfe. S. 21) und »Agrippina« (ebend. S. 1) in diese Zeit; nur hätte die Herausgeberin nicht als Anfänge einer Ausführung der Agrippina ausgeben sollen, was thatsächlich (vergl. Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Bd. 2, Nr. 980) nur der Anfang einer zur Zeit der Phädraübersetzung beabsichtigten Uebersetzung des Racine'schen Britannicus ist.

Der Einblick in diese Entwürfe ist überaus lehrreich.

So dürftig und verschwimmend die Umrisse des größten Theils dieser von Schiller selbst als embryonisch bezeichneten Entwürfe sind, so ist doch klar zu ersehen, daß durch sie alle der eine und selbe Formgedanke hindurchgeht. Das Grundmotiv der Themistoklestragödie ist das Motiv des Shakespeare'schen Coriolan, der Kampf zwischen dem Rachegefühl gegen die undankbaren Griechen, die ihn verbannt haben, und zwischen der unaustilgbaren Vaterlandsliebe, die ihm verbietet, an der Spitze der Perser gegen Griechen zu fechten; aber nach Maßgabe der antiken Tragik und im Sinn der Maria Stuart war nur die Darstellung der Katastrophe beabsichtigt. Sie sollte dadurch herbeigeführt werden, daß Themistokles, weil er die heiligen Obliegenheiten des Gastrechts nicht verletzen, noch weniger aber sie auf Kosten seiner Ehre und Vaterlandsliebe befriedigen will, sich entschließt, als ein würdiger Grieche freiwillig zu sterben. Es war ein Chor in Aussicht genommen, und griechische Schauspieler sollten Scenen aus Aeschylus darstellen, den Helden in rührende Begeisterung zu versetzen. Die anderen Pläne waren auf Schicksal und schicksalgleiches Wunder gegründet. Von Agrippina sagt Schiller: »Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessirt, bei dem vielmehr die Kunst das stoffartig Widrige erst überwinden muß; rührt Agrippina, ohne doch ihren Charakter abzulegen, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und durch die tragische Kunst. Agrippina erleidet blos ein verdientes Schicksal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes ist ein Triumph der Nemesis; aber die Gerechtigkeit ihres Fallens verbessert nichts an der That des Nero. Wir erschrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer; eine leidende Antigone, Iphigenia, Cassandra, Andromache u. s. f. geben keine so reine Tragödie.« Und ebenso sagt der Entwurf der »Gräfin von Flandern«, obgleich das Motiv eine durchaus moderne romantische Liebe ist, ganz ausdrücklich (S. 64): »Eine

höhere Hand ist im Spiele, deren Organ ein Mönch ist; Träume und Visionen.«

Macbeth gehört in diese bewegte Zwischenzeit. Ebenso Turandot. Wir wissen, wie Schiller die Hexen Macbeth's in antikisirende Schicksalsgöttinnen verwandelte, und zu Turandot zog ihn offenbar die von der engen Naturwirklichkeit losgelöste Phantastik und der Reiz der italienischen Masken.

Und schon meldete sich die Lust zur Dramatisirung der Tellsage. In einem Briefe an Goethe vom 10. März 1802 und in Briefen an Körner vom 17. März und vom 9. September desselben Jahres spricht Schiller von dem mächtigen Antheil, den dieser Stoff in ihm erwecke. Auch dieser Plan war, wie Schiller am 15. November 1802 an Körner schreibt, zunächst noch durchaus in ausschließlich antikisirendem Geist gedacht.

Versetzt man sich lebhaft in die Stimmung und Gedankenwelt, wie sie damals Schiller beherrschte, so begreift man es als innere Nothwendigkeit, daß für jetzt über alle diese Pläne der Plan der Braut von Messina obsiegte. So sehr hatte sich Schiller nicht blos künstlerisch, sondern auch sittlich in die antike Schicksalsidee, in den tragischen Schmerz über die Schuld und die Schwere der Endlichkeit hineingelebt, daß auch seine gleichzeitigen lyrisch epischen Gedichte, die Gunst des Augenblicks, Hero und Leander, Cassandra, das Siegesfest, sie in den vielgestaltigsten Spiegelungen zu ergreifendem Ausdruck bringen.

Wahrscheinlich fällt in diese Zeit, was Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 237) erzählt, daß Schiller einmal den Gedanken äußerte, man müsse eine tragische Fabel erfinden, ähnlich der des Atreus und Lajos, durch die sich eine Verkettung von Unglück hindurchziehe; am Rhein, wo die Revolution so viele edle Geschlechter vom Gipfel des Glücks herabgestürzt und wo in schwankenden Verhältnissen der Doppel-

sinn des Lebens die ebene Bahn leicht verwirren könne, sei der passendste Platz für ein solches Gemälde des allgemeinen Menschengeschicks.

Die Braut von Messina.

In der Mitte des August 1802 wurde die Braut von Messina begonnen. Bereits am Sylvesterabend überraschte Schiller, bis auf wenige Lücken, die Seinigen mit der Vorlesung des Ganzen. In Schiller's Kalender wird der 1. Februar 1803 als der Tag des Abschlusses bezeichnet. Am 19. März erfolgte in Weimar die erste Darstellung.

Die Braut von Messina ist die Spitze der antikisirenden Richtung Schiller's. In ihrer schroffen Ausschließlichkeit ist sie das Seitenstück zu Goethe's Achilleis.

Nicht mehr ein vermittelndes Anknüpfen an christliche Glaubensvorstellungen wie in der Jungfrau von Orleans, sondern rückhaltsloses und ganz unmittelbares Ergreifen der antiken Schicksalsidee selbst. Die Erfindung der Fabel hält sich Zug für Zug an das Muster des Königs Oedipus, wie auch die Einführung eines feindlichen Brüderpaares zunächst der Sage von Oedipus' Söhnen, Eteokles und Polyneikes, entlehnt ist. Hier wie dort das heimtückische zermalmende Hervorbrechen des dunkel spinnenden Schicksals, das für eine schwere, von den Ahnherren verschuldete Urschuld die unerläßliche Sühne sucht. Und hier wie dort dieselben Mittel, die Opfer in das Verderben zu ziehen. Was in der antiken Tragödie das Orakel ist, ist hier das nächtliche Reich der Träume, dem Orakel verwandt nicht blos durch die ähnliche Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit seiner Gestalten, sondern auch durch das geheiligte prophetische Ansehen, das es von jeher als die Aeußerung der elementaren Naturseite behauptet hat. Durch Vorsicht glaubt der Mensch das Drohende

abwenden zu können, und doch ist grade diese Eigenmächtigkeit seine Schuld; nur um so sicherer wird er durch seine Vorkehrungen dem Unabwendbaren entgegengetrieben. »Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen, denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick; und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es selber erbauend vollenden!«

Es ist das Grundmotiv der ganzen Dichtung, wenn Isabella am Schluß sagt: »Alles Dies erleid ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter.«

Ganz entsprechend die künstlerische Behandlung. Wie im König Oedipus, so ist auch hier die Schürzung des Knotens, die der tragischen Situation zugrundeliegende Begebenheit, die heimliche, nur der Mutter und einem treuen Diener bekannte Erhaltung der Tochter, die tödtliche Feindschaft der Brüder und ihre unheilvolle Liebe zur Schwester, bereits längst geschehene feste unabänderliche Thatsache. Noch mehr als in der Maria Stuart ist die Handlung nur reine Analysis, nur Erwecken der schlummernden unentfliehbaren Folgen, nur Darstellung der tragischen Katastrophe. Und nicht ohne die höchste Bewunderung gewahrt man, wie feinsinnig Schiller diese Art der Führung der Handlung studirt hat und wie genial er sie dichtend wiedergestaltet. Es ist einer der wirksamsten Züge der antiken Tragödie und es ist im König Oedipus ganz besonders wirksam behandelt, daß der Umschwung, der Glückswechsel, ein sehr jäher ist, ein schreckhaft schroffes Umschlagen von Glück in Unglück. Schiller hat diesen Zug meisterhaft vorbereitet und verwerthet. Ueber dem Zuschauer lastet die drückende Gewitterschwüle banger Ahnung; die Handelnden aber wandeln in stolzer Sicherheit. Eben hat der grimmige Bruderhaß ein Ende gefunden; die Mutter hat den Söhnen das Geheimniß von dem Vorhandensein einer Tochter eröffnet; ein Jeder der Söhne hat glückberauscht der Mutter bekannt, daß sein Herz bereits gewählt und daß er ihr noch heut

die junge Gattin zuführen wolle. Es hat etwas tief Ergreifendes, wenn Don Manuel sagt: »Es zieht die Freude ein durch alle Pforten, es füllt sich der verödete Palast und wird der Sitz der blüh'nden Anmuth werden.« Und gewiß nicht ohne tiefe Absicht des Dichters mahnt es an die stolze Selbstüberhebung der Niobe, wenn Isabella darauf erwidert: »Noch gestern sah ich mich im Wittwenschleier, gleich einer Abgeschiednen, kinderlos, in diesen öden Sälen ganz allein, und heute werden in der Jugend Glanz drei blüh'nde Töchter mir zur Seite stehen; die Mutter zeige sich, die glückliche von allen Weibern, die geboren haben, die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!« Da fällt der erste schwere Schlag; der Bote, welcher Beatrice bringen soll, bringt die Kunde, daß sie unfindbar entführt sei. Und es ist einer der wirksamsten Züge der antiken Tragödie und es ist im König Oedipus ganz besonders wirksam behandelt, daß das Unglück nur schrittweise kommt, langsam, nach und nach, aber in unerbittlich fortschreitender furchtbarer Steigerung, dem Verfolgten immer noch einen letzten Rest von Hoffnung und Trost gönnend, bis auch dieser letzte Rest in unhaltbare Täuschung zerrinnt. Schiller hat auch diesen Zug aufs meisterhafteste nachgebildet. Zuerst die grause Entdeckung, daß beide Brüder die Eine und Selbe lieben, und der hochlodernde Zorn des Don Cesar, welcher zu entsetzlichem Brudermorde führt; und sodann die noch grausere Entdeckung, daß diese Geliebte die Schwester ist und daß die Stimme der Liebe eine frevelhafte Verirrung der Natur war. Und kaum hat die Mutter tief erschüttert sich überwunden, den überlebenden Sohn mit verzweifelter Liebe aufs neue in ihre Arme zu schließen, obgleich dieser Sohn der Mörder seines Bruders ist, da verliert sie auch ihn, der sich den Tod giebt, unsühnbare Schuld zu sühnen.

Für eine Tragödie von so ganz antiker Anschauung und Kompositionsweise war die Einführung des Chors durchaus

angemessen, ja unumgänglich. Es ist nur an diesem Chor zu tadeln, daß er, der die Ruhe und Sammlung des überlegenen Zuschauers dichterisch darstellen soll, auch seinerseits in die Handlung leidenschaftlich verstrickt ist und gleich den streitenden Brüdern in zwei streitende Parteien zerfällt. Der antike Chor kennt zwar Unterschiede des Alters und des Standes, nicht aber Unterschiede der Gesinnung und des Urtheils.

Um mit Heimath und Gegenwart nicht ganz außer Fühlung zu kommen, strebte Schiller, gleichsam zum Ersatz für die Einfachheit und Fremdheit der Handlung, sowohl im dramatischen Gespräch wie besonders auch in den Chorgesängen, in welche er die Hauptwirkung seines Stückes legte, nach einer lyrischen Innerlichkeit, wie er sie sich in dieser Tiefe und Umfänglichkeit niemals in der Tragödie gestattet hatte. Wenigstens in der Fülle und Musik des Reims sollte das Romantische des gewählten Zeitcostüms seelenvoll durchklingen. In allem Wesentlichen aber wollte Schiller, wie er in einem Briefe an W. G. Becker (Geschäftsbriefe von K. Gödeke 1875. S. 309) sagt, sich mit den alten Tragikern in ihrer eigenen Form messen; er wollte, wie er am 17. Februar 1803 an Wilhelm von Humboldt schreibt, erproben, ob er als Zeitgenosse von Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte, und ob er, den Wilhelm von Humboldt den modernsten aller neuen Dichter genannt und also mit Allem, was antik heiße, in den größten Gegensatz gestellt habe, sich auch diesen fremden Geist habe zu eigen machen können. Daher das streng Antikisirende selbst bis in die kleinsten Einzelheiten. Viel kurze rasche Wechselrede, ganz in antiker Weise, Vers um Vers. Ja, nicht blos in den Motiven, sondern auch in einer ganzen Reihe einzelner Stellen ausdrückliche Entlehnungen aus den großen griechischen Vorbildern. Baptist Gerlinger hat in seiner kleinen trefflichen Schrift »Die griechischen Elemente in Schiller's Braut von

Messina 1853. S. 50 ff.,« diese wörtlichen Uebertragungen sorgsam aufgesucht und zusammengestellt.

Wo sind die Zeiten, da Schiller bei Gelegenheit des Wallenstein gegen Körner von dem unvertilgbaren Unterschied der antiken und modernen Tragödie sprach und gegen Süvern's philologische Zumuthungen ausdrücklich betonte, daß, wer die Sophokleische Tragödie ganz ausschließlich unserer Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen wolle, die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödte als belebe?

Sehr natürlich, daß ein so hochbedeutendes Ereigniß, dessen Daseinsberechtigung und künstlerische und geschichtliche Geltung den Kern aller tiefsten und wesenhaftesten Kunstfragen entscheidend berührte, sogleich überall die gewaltigste Erregung hervorrief. Wenige Tage nach der ersten Aufführung, am 28. März 1803, schrieb Schiller an Körner, daß er, was ihn selbst betreffe, wohl sagen könne, daß er in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Und er setzte hinzu, daß es Goethe ebenso ergangen sei; dieser habe gemeint, durch diese Erscheinung sei der theatralische Boden zu etwas Höherem eingeweiht worden. Nach der Aufführung brachten am Schauspielhaus die Jenaer Studenten dem Dichter ein Lebehoch; eine Freiheit, welche man sich in Weimar sonst niemals herausnahm. Wilhelm von Humboldt und Körner stellten sich auf dieselbe Seite. Die meisten Philologen, Böttiger an der Spitze, waren in Entzücken. Eine große Anzahl antikisirender Nachahmungen mit Chor folgte. Andererseits aber erstanden sogleich sehr zahlreiche und gewichtige Gegner; der Herzog Karl August, Herder, Jacobi, Klinger, der Nachwuchs der Lessing'schen Schule, die Romantiker.

Viele persönliche Gehässigkeiten sind unter diesen Gegnern laut geworden. Namentlich ist es eine arge Ungerechtigkeit, wenn man die Braut von Messina und Wallenstein allein und aus-

schließlich für das tolle Spukwesen der späteren Schicksalstragödien verantwortlich macht. Tieck, welcher diese Anklage am häufigsten und am leidenschaftlichsten erhoben hat, hätte bedenken sollen, daß weder die Alten, noch Schiller, noch Calderon den leisesten Anlaß gaben zu jener plumpen Verwechslung der physischen Naturmächte mit den sittlichen Mächten, welche das Grundgebrechen der Müllner, Werner und Houwald ist, daß vielmehr grade er selbst, lange vor Wallenstein und der Braut von Messina, in seinen mit Recht verschollenen Jugenddramen in diesem kindischen Unwesen vorangegangen. Aber ganz unbestreitbar ist es trotzalledem, daß wenn die streng antikisirende Richtung der Braut von Messina durchgriff, es um unser modernes volksthümliches Drama für immer geschehen war.

Schiller, welcher F. Schlegel's Alarcos so verächtlich ein seltsames Amalgama des Antiken und Neuestmodernen nannte, hatte hier in fanatischer Systemsucht ein künstlerisches Ideal aufgestellt und verwirklicht, das nicht eine innere ideale Versöhnung und Durchdringung des Antiken und Modernen war, sondern in der That selbst nur ein solch seltsames Amalgama, eine sehr geistvolle, aber nichtsdestoweniger gelehrt verkünstelte, einseitig philologische Studie nach der Antike.

Es ist daher eine überaus denkwürdige Thatsache, daß die Braut von Messina eine tief einschneidende Wendung in Schiller's dramatischem Entwicklungsgang wurde.

Karl August in seiner gesunden und derben Art hatte in einem Briefe an Goethe vom 11. Februar 1803 über die Braut von Messina gesagt, Schiller reite auf einem Steckenpferde, von dem ihm nur die Erfahrung werde absetzen helfen. Es geschah.

Namentlich Iffland scheint großen Einfluß auf diese Wendung gehabt zu haben. Vom Standpunkt des kundigen Bühnenleiters hatte er seine Bedenken gegen die Braut von Messina nicht verhehlt, wenn auch nur leise andeutend. Schiller antwortete

am 22. April 1803 (Teichmann's Lit. Nachlaß, S. 216), daß er zwar nach wie vor innerlich überzeugt sei, daß es nicht mehr als eines Dutzend lyrischer Stücke bedürfe, um auch diese uns jetzt fremde Gattung bei uns in Aufnahme zu bringen, und daß er dies für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten würde; aber trotzalledem betrachte auch er es als die unverbrüchliche Eigenschaft eines jeden wirklich vollkommen dramatischen Werks, daß es allgemeine und fortdauernde Theilnahme erwecke. Ein Einzelner könne den Krieg nicht mit der ganzen Welt aufnehmen; so werde er vor der Hand von ferneren Versuchen dieser Richtung abstehen. Auch der inzwischen wieder auftauchende Plan, den König Oedipus für die Bühne zu bearbeiten, so daß nur die Chorgesänge etwas freier behandelt würden, wurde wieder zurückgedrängt, obgleich sich Iffland zur Aufführung bereit erklärte. Es war das Ergebniß und der Abschluß ernsten Ringens, als Schiller im Februar 1804 an Goethe schrieb, mit den griechischen Dingen sei es eben eine mißliche Sache auf unserem Theater.

Wilhelm Tell.

Bedeutende volksthümliche Zugeständnisse, und doch Aufrechterhaltung der reinsten Kunstform, das war die Frage, die Schiller nach den Erfahrungen, die er mit der Braut von Messina gemacht hatte, wieder auf's angelegentlichste in sich herumtrug.

»Der dramatische Dichter«, sagt er am 2. April 1805 in seinem letzten Briefe an Wilhelm von Humboldt, »kommt selbst wider Willen mit der großen Masse in die vielseitigste Berührung und bei dieser Wechselwirkung kann er nicht immer rein bleiben.« Anfangs freilich gefalle es, den Herrscher zu machen über die Gemüther; aber welchem Herrscher begegne es nicht,

daß er auch wieder der Diener seiner Diener werde, um seine Herrschaft zu behaupten. Das aber sei gewiß, daß er den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit niemals so viel einräumen werde, daß man von einem Rückschritt seines dichterischen Strebens reden könne, höchstens von einem Seitenschritt.

Was Wunder, daß diese schwankenden Stimmungen die Wahl eines neuen Stoffes verzögerten. Inzwischen übersetzte Schiller die beiden kleinen Lustspiele »Der Parasit« und »Der Neffe als Oncle«.

Zuletzt siegte über die Malteser und über Warbeck, die noch immer gestaltverlangend in seiner Seele schlummerten, die dramatische Erfassung der Tellsage.

Es ist klar, was ihn an diesen Stoff fesselte. Es war, als sei derselbe eigens für seine jetzigen Anschauungen und Absichten erlesen. Noch immer galt dem Dichter naive Ungebrochenheit und plastische Großheit der Charaktere als Grundbedingung aller ächten tragischen Kunstidealität. Hier aber in diesen einfachen und ursprünglichen Menschen und Zuständen, wie sie, um Schiller's eigenen Ausdruck zu gebrauchen, Tschudi's Chronik mit treuherzig Herodotischem, ja fast Homerischem Geist schilderte, trat ihm, was er bisher nur durch allerlei künstliche Mittel und nicht ohne arge Gewaltsamkeiten und innere Widersprüche erstrebt hatte, ganz von selbst als die naturwüchsig eingeborene allgemeine Grundstimmung der vorgeführten Weltlage entgegen; in solchen Zeiten giebt es noch keine scharf zugespitzte Eigenartigkeit oder gar in sich selbst streitende Zwiespältigkeit der Charakterentfaltung, der Einzelne wurzelt noch durchaus in der allgemein bindenden Art und Sitte. Und andererseits war dieser Stoff doch zugleich so ächt und tief volksthümlich, daß der Dichter mit Gewißheit hoffen durfte, wie er in einem Briefe an Iffland vom 12. Juli 1803 ausdrücklich sagt, ein zu Herz und Sinnen sprechendes Volksstück zu gewinnen.

Unter dem 25. August 1803 stehen in Schiller's Kalender die Worte: »Diesen Abend an den Tell gegangen.« Und unter dem 18. Februar 1804 heißt es ebendaselbst: »Den Tell geendigt.« Wohl durfte sich Schiller, der Kranke und Leidende, der steigenden Raschheit und Sicherheit seines dramatischen Schaffens freuen.

Es ist eine unendliche Fülle und Tiefe der Poesie, welche uns umfängt, wenn wir in die Welt des Schiller'schen Tell treten. Je mehr es darauf ankam, die dramatische Handlung auf Charaktere zu stellen, deren ganzes Wesen noch schlichte Herzenseinfalt und unmittelbare Naturbestimmtheit ist, um so sorgsamer mußte der Dichter darauf bedacht sein, unsere Phantasie fest in den Zauber dieses ursprünglichen Daseins zu bannen. Daher sogleich in den Eingangsscenen als stimmende Ouvertüre das anmuthsvolle Idyllion des schweizerischen Fischer-, Hirten- und Jägerlebens. Daher die Macht und Breite der mit wunderbarster Intuition erschauten Schilderungen der hochragenden Alpenlandschaft mit ihren Gletschern, Matten, Seen und Bergbächen, mit welcher diese patriarchalischen Sitten und Zustände im engsten Zusammenhang stehen. Und daher vor Allem auch jene großartige Idealität der Charakterzeichnung, die herzgewinnend die volle warme Naturwahrheit individuellen Lebens wahrt, so daß von jeher grade die frische Lokalfarbe dieser Gestalten die höchste Bewunderung erregt hat, und die doch zugleich von einer so machtvollen Einfachheit und Großheit, von einer so ruhigen gehaltenen Kraft und Manneswürde getragen ist, daß es nur als die innere Nothwendigkeit ihrer eigensten Natur erscheint, wenn ihre Sprechweise zuweilen an Homerische Wendungen anklingt. In dieser Kunst feinsinnigster Stilisirung tritt Schiller's Tell unmittelbar an die Seite von Hermann und Dorothea.

Und waren es zunächst rein künstlerische Absichten gewesen, welche den Dichter zur Tellsage geführt hatten, wie hätte er

sich der Macht und Poesie des inneren Gehalts dieser Sage entziehen können? Es ist ein Meisterzug Schiller's, daß er das Freiheitsstreben seiner Helden scharf und bestimmt abgrenzt. Das selbstbewußte Handeln nach reinen Gedanken und Ideen liegt durchaus außerhalb des Denkens und Wollens kindlicher Menschen. Die Begeisterung der Freiheitskämpfer, welche uns Schiller vorführt, ist die alte Zeit und die alte Schweiz. Selbst auf dem Rütli stellen sie fest und klar in den Vordergrund, daß sie keinen neuen Bund stiften, daß es nur ein uralt Bündniß von der Väter Zeit ist, das sie erneuern. Schiller hat völlig Recht, wenn er in den Versen, mit welchen er sein Drama an Dalberg sendete, das wüste Parteitreiben der französischen Revolutionsmänner und den edlen Kampf des frommen Hirtenvolks scharf von einander abscheidet. Aber eine der gewaltigsten und hochsinnigsten Freiheitsdichtungen ist Schiller's Telldrama nichtsdestoweniger. In und mit dem unvergleichlich herrlichen Stoff ging dem Dichter das Herz auf. Das alte Freiheitspathos, das nie vergessene, wenn auch durch den Schmerz über die den Namen der Freiheit mißbrauchenden und schändenden Revolutionsgräuel zurückgedrängt, flammte wieder empor; und zwar um so höher und leuchtender, je gedrückter und gefahrdrohender angesichts der unaufhaltsam fortschreitenden Napoleonischen Ländergier und Zwangsherrschaft die Gegenwart und Wirklichkeit war.

„Unser ist durch tausendjährigen Besitz
Der Boden — und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten schmieden
Und Schmach anthun auf unserer eigenen Erde?
Ist keine Hilfe gegen solchen Drang?
Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Muthes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich

Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht, —
Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben.
Der Güter Höchstes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt."

Wie in der Kunstform, so ist auch nach der Seite des inneren Gehalts und der dargestellten Grundidee diese dramatische Verherrlichung der schweizerischen Freiheitskämpfe eine geläuterte und vertiefte Rückkehr zu Schiller's Jugenddichtung.

Dazu eine Kraft der Massenbewegung, eine Spannung der Gegensätze, und eine Raschheit und Reichhaltigkeit der Handlung, die selbst auf den Ungebildeten ihre Macht nicht verfehlt, und die um so bewunderungswürdiger ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie zerstückelt in Ort und Zeit der Dichter seinen Stoff überkommen hat.

Nur ganz vereinzelt erhebt sich die Frage, ob das Streben Schiller's, einmal wieder, wie sein Ausdruck in einem Briefe an Iffland lautet, ein Stück für das ganze Publicum zu schreiben, nicht über die Grenze stilvoller Kunst hinausschreitet, wenn Geßler zu Pferd erscheint. Seit den Räubern hatte sich der Dichter diesen rohen Theatereffect nicht mehr erlaubt. Verständige Bühnenleitungen pflegen diesen störenden Zug zu beseitigen.

Schiller hatte sich nicht getäuscht, als er am 12. September 1803 an Körner schrieb, daß, seien ihm die Götter günstig, Das auszuführen, was er im Kopf habe, das Drama ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern solle. Nach der ersten Aufführung in Weimar, welche am 17. März 1804 stattfand, bekannte Schiller freudig, daß Tell eine weit größere Wirkung auf der Bühne hervorbringe als alle seine anderen Stücke.

Und es war nicht blos eine große künstlerische, sondern auch eine große nationale That. Wer vermag die unermeßliche Tragweite derselben zu ermessen? Ein Jahrzehnt darauf kämpfte Deutschland in heiliger Begeisterung den großen Kampf gegen den fremden Zwingherrn.

A. W. Schlegel sogar, der für die Schwächen Schiller's den Scharfblick des Hasses hat, bezeichnet Wilhelm Tell als Schiller's trefflichste Dichtung.

Gleichwohl ist die neuere Kritik im Recht, wenn sie diese unbedingte Bewunderung einschränkt. Die Komposition ist keine streng dramatische. Goethe hatte viel richtiger gesehen, als er sich auf seiner Schweizerreise von 1797 die Tellsage zu epischer Behandlung zurechtlegte. Schon die Sage, wie sie in Tschudi's Chronik überliefert ist, leidet an dem Uebelstand, daß die That Tell's und die Verschwörung auf dem Rütli nur in sehr losem Zusammenhang stehen; Schiller hat diesen Uebelstand gesteigert, indem er, um seinem Helden selbständigere Bedeutung zu geben, nach dem Rath und Vorgang Goethe's denselben von den Verschworenen gänzlich absonderte. So zerfällt das Drama in zwei verschiedene Bestandtheile. Dort die Eidgenossen, welche Anstalt treffen, die Schweiz zu befreien; hier das persönliche Geschick Tell's, das ihn zur persönlichen Nothwehr und Rache und dadurch zur Tödtung Geßler's forttreibt. Statt der unerläßlichen Einheit der Handlung nur die Einheit der Idee. Und ein anderer Einwurf ist noch gewichtiger, denn er betrifft den sittlichen Kern des Grundmotivs selbst. Börne's berühmtes Wort, daß es einem Helden nicht anstehe, sich hinter den Busch zu stellen und einen schnöden Meuchelmord zu begehen, statt mit edlem Trotz eine schöne That zu thun, ist unwiderleglich; schon Körner (vgl. Charlotte v. Schiller. Bd. 3, S. 66) hatte dieses Bedenken geäußert, und Goethe sagt dasselbe, wenn er im neunzehnten Buch von Wahrheit

und Dichtung die That Tell's einen der ganzen Welt als heroisch-patriotisch-rühmlich geltenden Meuchelmord nennt. Kein Zweifel, daß Schiller dies Grundgebrechen seines Motivs gefühlt hat. Daher jener lange Monolog in der hohlen Gasse unmittelbar vor der That, der eigens darauf berechnet ist, die That als eine unumgängliche Nothwendigkeit der Selbstvertheidigung darzustellen und der mit seiner grüblerischen Sophistik aus der naiven Grundfärbung des Charakters herausfällt. Und daher auch die vielbesprochene Episode mit Johannes Parricida. Ihr Zweck ist, »der Ehrsucht blutige Schuld« und »den herzzernagenden Neid« gegen »die gerechte Nothwehr eines Vaters« in scharfen Gegensatz zu stellen.

Demetrius.

Thatenfreudiger und zuversichtlicher als je blickte Schiller in seine Zukunft.

In Schiller's Kalender findet sich ein Notizblatt, auf welchem er sich Tragödienstoffe zu künftiger Bearbeitung vorgemerkt hatte. Es ist staunenerregend, wie viele und wie verschiedenartige Pläne grade jetzt wieder in ihm auf- und abwogten. Bei einzelnen dieser Aufzeichnungen ist schwer nachzukommen, was Schiller unter ihnen meinte; bei anderen läßt sich durch Berücksichtigung des gleichzeitigen Briefwechsels Ursprung und Absicht mit Bestimmtheit enträthseln. Wir lesen von einer »Bluthochzeit zu Moskau«. Es kann kein Zweifel sein, daß dies der ursprüngliche Titel des Demetrius ist. Wir lesen die Titelangabe »Das Schiff«. Denken wir an jenen Brief Schiller's an Goethe aus den letzten Tagen des Januar 1804 (Nr. 949), in welchem Schiller berichtet, daß er die Denkwürdigkeiten eines tüchtigen Seemanns gelesen, die ihn im mittelländischen und indischen

Meer herumgeführt haben, so kann kein Zweifel sein, daß Dies jener Entwurf ist, den Hoffmeister in seinen Supplementen (Bd. 3, S. 235) unter dem Titel »Ein Drama auf einer außereuropäischen Insel« veröffentlicht hat; es war auf ein dramatisches Gemälde der fremden Welt abgesehen, wie »Die Pariser Polizei« ein dramatisches Gemälde der europäischen Bildung und Verbildung sein sollte. Wir lesen ferner die Titelangabe »Henri IV. oder Biron«; Frau von Wolzogen erzählt im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 236), daß Heinrich IV. einer seiner Lieblingscharaktere war, und daß er meinte, aus den Zeiten der französischen Ligue könne man eine Folge von Stücken aufstellen, wie es Shakespeare aus der Zeit der englischen Bürgerkriege gethan, während die deutsche Geschichte, obgleich reich an großen Charakteren, zu sehr auseinanderliege, als daß sie in einzelne Hauptmomente zusammengedrängt werden könne. Wir lesen die Titelangabe »Charlotte Corday«; aus einem Briefe Schiller's an Goethe vom Juni oder Juli 1804 (Nr. 966) erhellt, daß die Idee dieses Stücks in diese Zeit fällt. Wir lesen die Titelangabe »Rudolf von Habsburg«; wir erinnern uns an die Ballade »Der Graf von Habsburg«, die aus den Vorstudien zum Tell entstand. Wir lesen die Titelangabe »Heinrich der Löwe von Braunschweig«; in einem Briefe vom 20. August 1803 (Teichmann's Liter. Nachlaß, S. 223) hatte Iffland auf diesen Stoff hingewiesen.

Und nicht minder staunenerregend als diese geniale Rastlosigkeit im Ergreifen und Entwerfen neuer Pläne ist die Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens, welche Schiller sich jetzt zu eigen gemacht hatte. Wo ist ein sinnigeres und zugleich ein künstlerisch stilvolleres Festspiel als »Die Huldigung der Künste«, mit welchem das Weimarer Theater am 12. November 1804 die junge Erbprinzessin, die Großfürstin Maria Paulowna, begrüßte? Es ist auf das Drängen Goethe's, der damals nicht

mit gleicher Sicherheit über seine Erfindungskraft gebot, in vier Tagen geschrieben. Wie flüssig und glanzvoll ist die Uebersetzung von Racines' Phädra! Schiller suchte sich durch diese halb mechanische Arbeit, wie er sie in einem Briefe an Goethe nennt, über trübe Krankheitsanfälle hinüberzuhelfen. Am 17. December 1804 wurde sie begonnen; beendigt wurde sie am 14. Januar 1805, d. h. in sechsundzwanzig Tagen.

Am 14. Januar 1805 entschloß sich Schiller endgiltig für den Plan der Demetriustragödie.

Bereits seit dem Sommer 1799 hatte die Gestalt Warbeck's, eines englischen Kronprätendenten aus der Zeit Heinrich's VII., vor Schiller's Seele gestanden. Oft zurückgedrängt, hatte sie sich immer wieder gemeldet; jetzt endlich, nach der Vollendung des Tell, hatte der Plan zur Ausführung kommen sollen. Da war durch die Verbindung des Weimarer Fürstenhauses mit der russischen Kaiserfamilie und durch den dadurch veranlaßten längeren Aufenthalt Wolzogen's in Petersburg die Aufmerksamkeit des Dichters auf die russischen Dinge gelenkt worden; in der Geschichte des sogenannten falschen Demetrius hatte sich ein Ebenbild Warbeck's gefunden. Fast ein Jahrlang war Schiller zweifelhaft geblieben, welchem der beiden Stoffe der Vorzug zu geben sei; bald neigte er sich diesem, bald jenem zu. Das Grundmotiv ist dasselbe, das Dämonische tollkühner Abenteuerlichkeit; und es ist bezeichnend, daß, wie aus jenem Kalenderblatt hervorgeht, von Schiller damals auch »Der Graf von Königsmark« und »Monaldeschi« als tragische Helden in Aussicht genommen waren. Wenn zuletzt Demetrius über Warbeck siegte, so war das Ausschlaggebende die größere tragische Würde, die der Stoff zu bieten schien, und sicher wohl auch die lockende Romantik der fremden, phantasievollen, naturwüchsig eigenartigen Zustände, Sitten und Trachten, die bis dahin noch nirgends in den Kreis dichterischer Darstellungen getreten waren. Beide Pläne sind

innerlich so verwandt, daß Schiller nicht blos viele Einzelzüge, sondern sogar ganze Charaktere und Situationen mit geringen Veränderungen aus seinen Vorstudien zum Warbeck herübernehmen konnte.

Zwei Entwürfe der Demetriustragödie sind vorhanden. Der eine Entwurf, mitgetheilt in Hoffmeister's Supplementen (Bd. 3, S. 302), stammt aus dem März 1804; es ist derjenige, von welchem Goethe in den Annalen berichtet, daß die Exposition einem Vorspiel zufallen sollte, das die ursprüngliche Knechtschaft des Helden darstelle. Der andere Entwurf stammt aus den ersten Monaten des Jahres 1805; es ist derjenige, dessen Ausarbeitung im März 1805 begann und von welchem der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes ausgeführt vorliegt.

Es ist unter Einsichtigen kein Streit, daß dieses Bruchstück an dramatischer Kraft das Größte ist, was Schiller gedichtet hat, ja daß es zu dem dramatisch Größten aller Zeiten gehört. Die Kunst der dramatischen Spannung ist hier aufs höchste gesteigert, ohne daß sie doch irgend in blos äußerlichen Theaterpomp entartet. Die Exposition mußte weit zurückgreifen, denn es galt, die wundersame Situation des Helden, die das Grundmotiv bildet, mit innerlicher Glaubwürdigkeit zu begründen, und die seltsam fremde Welt, in welcher wir uns bewegen, der Phantasie und dem Gemüth dichterisch nahezubringen; aber wie ist diese schwierige Exposition zugleich selbst bereits gewaltig bewegte, rasch fortschreitende, entscheidende Handlung! Zuerst das farben- und gestaltenkräftige Bild des polnischen Reichstags; der Eintritt des Prinzen Demetrius und die Erzählung von seiner Herkunft und seinen abenteuerlich dunklen Schicksalen, die Bitte des Prinzen um Hilfe zur Erlangung seines angeborenen Thronrechts, die jubelnde Zustimmung der leidenschaftlich erregten und zum Theil bestochenen Menge, der feste Einspruch des Fürsten Sapieha, das tumultuarische Auseinandergehen. Dann die Er-

richtung und Zurüstung des Freischaarenzuges. Zuletzt die Einführung in das stille gramvolle Klosterleben der Zarin Marfa, die recht eigentlich die Schicksalsgöttin des Dramas ist, weil von der Naturstimme ihres Herzens allein es abhängt, ob sie Demetrius als ihren Sohn und also als rechtmäßigen Thronerben anerkennt. Ueberall markige scharfumgrenzte realistische Thatsächlichkeit, und doch Alles voll des hinreißendsten idealistischen Schwungs, wie solcher Schwung selbst Schiller nur in seinen glücklichsten Augenblicken zu Gebot steht. Aechte Poesie der Geschichte, ein vollendetes Muster großen historischen Stils.

Goethe hatte nach dem Tod seines großen Freundes die Absicht, das gewaltige Bruchstück fortzuführen; Goethe verzweifelte an dem Gelingen. Seitdem sind zahlreiche Fortsetzungen und Nachbildungen hervorgetreten. Auch Michel Angelo fand den Muth nicht, die Laokoonsgruppe zu ergänzen; untergeordnete fingerfertige Künstler wie Montorsoli und Cornacchini unternahmen das Wagniß ohne Bedenken. Doch alle diese Fortsetzungen und Nachbildungen beweisen nur, wie unerreichbar die machtvolle Genialität Schiller's ist, und wie Keiner ungestraft sich vermessen darf, so gefährlichen Vergleich übermüthig herauszufordern.

Aber sehr bedeutsam ist die eigenthümliche Natur des Grundmotivs.

Demetrius handelt zuerst im guten Glauben an sein Recht; er selbst hält sich für den ächten Sohn Iwan's. Erst hinterdrein, im Verlauf der Handlung, durch die Aussage des Mörders des ächten Demetrius und durch die Weigerung Marfa's, ihn als Sohn in ihre Arme zu schließen, erfährt er, daß dieser Glaube ein Irrthum gewesen und daß er in schwere Schuld verfallen ist wider seinen Willen. Dies ist der Umschwung, der Glückswechsel, die Peripetie. Innerer Kampf; aber überwiegendes Gefühl der Nothwendigkeit, daß, um sich und die Seinen

zu retten, er sich als Zar behaupten muß. Der Betrogene wird Betrüger. Die erste ungewollte Schuld wird naturnothwendig die Quelle einer ganzen Reihe bewußt gewollter Verbrechen. Die unter solchen Umständen unausbleibliche Gegenverschwörung kommt zum Ausbruch. »Von der Zarin wird eine bestimmte Erklärung gefordert; sie soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei. Auf eine so feierliche Art gegen ihr Gewissen zu zeugen, ist ihr unmöglich. Stumm wendet sie sich ab von Demetrius. Sie schweigt, ruft die tobende Menge, sie verläugnet ihn. So stirb denn, Betrüger! Und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.«

Man sieht deutlich, was Schiller erstrebte. Einerseits nach wie vor das entschiedene Festhalten an der antikisirenden Art der Motivirung durch das Schicksal. Wenn Schiller am 25. April 1805 in seinem letzten Briefe an Körner schreibt, daß dieser Stoff, zwar nicht wie er geschichtlich sei, aber so wie er von ihm gefaßt werde, in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans heißen könne, ob er gleich in allen Theilen davon verschieden sei, so will diese überraschende Zusammenstellung besagen, daß, wie die Jungfrau von Orleans durch ein unmittelbares Gottesgebot, so auch Demetrius durch ein angeborenes Schicksal, durch seine von ihm selbst geglaubte fürstliche Geburt zu der tragischen Situation geführt wird, die der Grund seines Untergangs ist. Und andererseits doch zugleich die bewußte Rückkehr zur freien modernen Charaktertragödie. Nachdem Demetrius seine verhängnißvolle Selbsttäuschung durchschaut hat, ist es seiner freien Entschließung anheimgestellt, entweder der angemaßten Stellung zu entsagen oder die Verantwortlichkeit schuldvoller That auf sich zu nehmen.

Was Schiller's Denken seit dem Wallenstein unablässig beschäftigt hatte, die innere Einheit und Versöhnung der antiken Schicksalstragödie und der modernen Charaktertragödie, hatte in

diesem Stoff einen höchst glücklichen Anhalt. Die tragische Situation ist eine dem Helden durch die Verkettung der Umstände aufgezwungene; was der Held aus dieser Situation mache, ist Sache seiner freien Selbstbestimmung.

Dennoch drängt sich auch hier die Frage auf, ob diese gewagte Vermischung zweier von Grund aus einander entgegengesetzter Stilarten in der That im Demetrius bruchlos aufgeht. Und auch hier ist die Antwort eine entschiedene Verneinung.

Es gefährdet und vernichtet die tragische Hoheit, daß Demetrius' Schuld nichts als der niedrigste Betrug ist. Und es ist merkwürdig zu sehen, daß Schiller, der doch hauptsächlich deshalb zu seinem früheren Warbeckplan kein Zutrauen gewann, weil, wie er am 13. Mai 1801 an Körner schreibt, der Held des Stücks ein Betrüger sei und eine ächte Tragödie auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen dürfe, nicht nur dieses Bedenken gegen Demetrius nicht erhebt, sondern ihm in jenem bereits erwähnten letzten Briefe an Körner, der wenige Tage vor seinem Tode geschrieben ist, ganz ausdrücklich die volle tragische Größe zuspricht. Beruhigte sich Schiller mit der Unterscheidung, daß Demetrius nicht wie Warbeck von Anfang an ein wissentlicher und absichtlicher Betrüger ist, sondern erst durch den unentrinnbaren Zwang der Thatsachen, im Drang der Selbsterhaltung, zum Betrug geführt wird? Oder würde Schiller in der Ausführung das Peinliche seines Motivs erkannt und es umgestaltet haben? Alle Fortsetzer haben die Nothwendigkeit der Aenderung erkannt, Keiner hat eine genügende Lösung. Am beachtenswerthesten ist die Demetriustragödie Hebbel's, in welcher das Motiv so gewendet ist, daß Demetrius eben dadurch zu Grunde geht, daß er von dem eroberten Thron nicht lassen mag und doch mit unbeugsamem Seelenadel die zur Behauptung seiner Stellung unerläßlichen Gewaltmittel verschmäht; leider ist, da auch hier der fünfte Akt unvollendet ist,

nicht ersichtlich, wie von diesem Standpunkt aus die Katastrophe gedacht war.

Am ersten Mai 1805 kündigte sich die letzte Krankheit Schiller's als ein katarrhalisches Fieber an. Auch während der Krankheit lag ihm Demetrius unaufhörlich am Herzen. In den fiebererhitzten Nächten phantasirte er meist vom Demetrius und recitirte einzelne Scenen desselben.

Der Tod erfolgte am neunten Mai. Auf dem Schreibtisch fand man den Monolog Marfa's (Akt 2, Scene 1). Es war das Letzte, das Schiller geschrieben.

Schiller war wenige Monate über fünfundvierzig Jahre alt, als er der Welt entrückt wurde.

Goethe, eben selbst von gefahrdrohender Krankheit erstanden, schrieb am 1. Juni an Zelter: »Ich dachte mich selbst zu verlieren, und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins.«

Mit vollem Recht hat man auf Schiller angewendet, was Goethe wenige Wochen vorher von dem Hingang Winckelmann's gesagt hatte: »So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Und in diesem Sinn dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als Mann gelebt und ist als vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill

als ein ewig strebender Jüngling gegenwärtig! Daß er frühe hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe stärkt uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzusetzen«.

Fünftes Kapitel.

Philologie und Geschichtsschreibung.

1.

Philologie.
Chr. Gottlob Heyne. — Fr. Aug. Wolf.

Als Fr. Aug. Wolf 1807 in dem von ihm und Buttmann herausgegebenen »Museum der Alterthumswissenschaft« eine encyklopädische Gliederung der auf die Erkenntniß des Alterthums bezüglichen Studien versuchte, eröffnete er diesen Versuch mit einem Widmungsschreiben an Goethe, »den Kenner und Darsteller des griechischen Geistes«.

Die denkwürdigsten Sätze dieses Widmungsschreibens lauten: »An wen unter den Deutschen könnte man bei einem Unternehmen solcher Art eher denken als an Den, in dessen Werken und Entwürfen, mitten unter abschreckenden modernen Umgebungen, der griechische Geist sich eine zweite Heimath nahm? Doch nicht, um sich eines begünstigenden Genius unserer Literatur zu versichern, wollten die Unternehmer dieser Zeitschrift ihr erstes Blatt mit Seinem Namen zieren. Dazu hätte es dieses öffentlichen Schmucks nicht bedurft. Sie wollten bei einem so guten Anlaß der bildungsfähigen Jugend des Vaterlandes sagen, mit wie inniger Empfindung Derjenige zu ehren

sei, der ihnen die hin und her geworfene Frage, zu welchem Ziel die Studien des Alterthums führen, schon längst genügender und schöner beantwortet hat als die beste Erörterung je vermöchte. Denn woher ließ solche Erhebung über die engen Kreise und Tummelplätze des gewöhnlichen heutigen Lebens, woher ließen solche Ansichten von Welt und Kunst und Wissenschaft sich gewinnen, als aus dem inneren Heiligthum der alterthümlichen Musenkünste, welches sich endlich einmal wieder in einem natürlich verwandten Gemüthe aufschloß? Ihr Wort und Ansehen, Würdigster unserer Edlen, helfe hinfort uns kräftig wehren, daß nicht durch unheilige Hände dem Vaterlande das Palladium dieser Kenntnisse entrissen werde; wie wir denn gegründete Hoffnung hegen, daran ein unverlierbares Erbgut für die Nachkommen zu bewahren. Wo auch der Grund zu suchen sei, in der Natur unserer Sprache oder in der Verwandtschaft eines unserer Urstämme mit dem hellenischen, oder wo sonst etwa; wir Deutschen nach so manchen Vorbildungen stimmen am willigsten unter den Neueren in die Weisen des griechischen Gesanges und Vortrages; wir am wenigsten treten zurück vor den Befremdlichkeiten, womit jene Heroen Anderen den Zutritt erschweren; wir allein verschmähen immer mehr, die einfache Würde ihrer Werke verschönern, ihre berühmten Unanständigkeiten meistern zu wollen. Wer aber bereits so viel von dem göttlichen Anhauche daheim empfand, dem wird der ernsthafte Gedanke schon leichter, in den ganzen Kultus der begeisternden Götter einzugehen. — — So werde, so bleibe der Deutsche, ohne die Emsigkeit des blos gelehrten Sammlers zu verachten, ohne den bloßen Liebhaber allgemeiner Bildung zurückzuweisen, überall der tiefere Forscher und Ausleger des aus dem Alterthum fließenden Großen und Schönen; und er gebrauche solche Schätze, um unter dem Wechsel wandelbarer öffentlicher Schicksale den Geist seiner Nation zu befruchten, deren Bessere durch das Studium einheimischer

Werke keineswegs unvorbereitet sind, die höhere Weihe zu empfangen.«

Mit diesen begeisterten Worten eines der größten und geistvollsten Alterthumskenner ist hinlänglich ausgesprochen, warum die Zeit unserer großen klassischen Literaturepoche zugleich die Zeit des mächtigsten Aufschwungs der Alterthumswissenschaft war.

Seit den goldenen Tagen der großen Humanisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts war eine so innige und fruchtbare Wechselwirkung zwischen der Alterthumswissenschaft und dem tiefsten Leben der Gegenwart nicht mehr vorhanden gewesen. Je mehr die Sehnsucht und das thätige Hinstreben nach der vollendeten Bildungsharmonie der Alten, je mehr wiedergeborenes Griechenthum das höchste sittliche und künstlerische Bildungsideal der Zeit war, um so mehr wurde die lebendige und allseitige Erfassung und Erkenntniß des Alterthums, insbesondere des griechischen, eingreifendste und unverbrüchlichste Bildungsaufgabe. Und je mehr die Denkart der Besten, je mehr die Kunst und Dichtung der Gegenwart selbst von der idealen Hoheit des griechischen Geistes durchhaucht und getragen war, mit um so wärmerer und lebensvollerer Anempfindungsfähigkeit vermochte es die wissenschaftliche Forschung, sich in das Wollen und Leisten der großen Griechenwelt zu versetzen und, wie Niebuhr sich trefflich ausdrückt, die Alten so zu behandeln als wären sie nur im Raum entfernte Zeitgenossen.

Vornehmlich zwei hervorragende Männer sind es, welche diese neue großartige Entwicklung der Alterthumswissenschaft begründeten; Christian Gottlob Heyne und Friedrich August Wolf.

Christian Gottlob Heyne war am 25. September 1729 zu Chemnitz geboren. In Leipzig war er der Schüler Ernesti's und Christ's gewesen. Nach schwer bedrängter Zeit, die er als Bibliothekar Brühl's in Dresden verlebte, war er auf Hemsterhuys' und Ruhnken's Empfehlung der Nachfolger Ges-

ner's in Göttingen geworden. Dort wirkte er von 1763 bis 1812 in beispiellos ausgebreiteter und segensreicher Thätigkeit.

Man ist jetzt gegen Heyne meist ungerecht. In seinem Charakter allerdings war etwas Selbstisches und Herrschsüchtiges; in seinem Verhalten gegen Lessing und Winckelmann war er nicht frei von neidischer Verkleinerung, gegen junge aufstrebende Kräfte ist er nicht ohne Stolz und Mißgunst. Und gewiß ist es richtig, was seit Voß und Wolf immer wieder wiederholt wird, daß er der eigentlich philologischen Technik, der grammatischen Sicherheit, der kritischen Schärfe, der gewinnenden Vorzüge stilistischer Schönheit entbehrte. Heyne war nicht von schöpferischer Genialität, sondern nur von großer geistiger Beweglichkeit; er war nicht von eindringender Tiefe, sondern nur von staunenswerther Breite des Wissens. Aber der hohe Ruhm bleibt ihm unentreißbar, die Schranken des bisherigen blos grammatischen und antiquarischen Wesens durchbrochen, und zuerst die Grundlagen ächter Alterthumswissenschaft gelegt zu haben. Getragen von den mächtigen Anregungen Lessing's und Winckelmann's, Herder's und Wood's setzte Heyne den Nerv und den Kern aller wissenschaftlichen Alterthumsbetrachtung in das künstlerisch Aesthetische; und er war unermüdlich, die volle Tragweite dieses Standpunktes nach allen Seiten hin zu durchmessen. Heyne zuerst unter allen Fachphilologen erweckte und verbreitete wieder den Sinn für die Herrlichkeit der alten Dichtung. Seine in ihrer Art epochemachenden Ausgaben des Tibull, Virgil und Pindar, wie namentlich auch seine oft wiederholten Vorlesungen über Homer und die griechischen Tragiker lehrten wieder, über den todten Buchstaben hinaus auf den Geist und die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter mit liebendem Verständniß zu achten, das Dichterische mit dichterischem Auge zu schauen. Und neben die Werke der Dichter stellte Heyne die Werke der bildenden Kunst. Durch ihn zuerst wurde die soeben

von Winckelmann geschaffene Archäologie der Kunst ständiger akademischer Unterrichtszweig. Und Heyne zuerst erkannte, daß die Mythologie nicht, wie noch immer die allgemeine Annahme war, nur ein von Dichtern willkürlich erfundenes Fabelwesen sei, sondern die naturwüchsige und in sich nothwendige Sprache und Anschauung der kindlich sinnenfrischen Volksphantasie. Besonders in der Ausgabe des Apollodor versuchte er bereits das griechische Mythengewebe nach den verschiedenen griechischen Volksstämmen zu sondern. Und nicht minder bahnbrechend wurde Heyne auch für die geschichtliche Behandlung des Alterthums. Unter seiner ordnenden Hand wurde das öde und bunte Allerlei der sogenannten griechischen und römischen Antiquitäten das Streben nach einer wirklichen Geschichte der alten Verfassungen und Gesetzgebungen, das Streben nach anschaulicher Erkenntniß des alten Lebens, der alten Sitten und Zustände.

Friedrich Jacobs, der Treffliche, ist die Blüthe und Verklärung der Heyne'schen Schule. Und Heyne's Schüler ist auch Heeren, sein Schwiegersohn, dessen »Ideen über Politik und Verkehr der alten Welt« für immer ihren Werth behalten.

Wolf bildete mit hohem und freiem Sinn weiter, was Heyne begonnen hatte.

Gehörte Heyne mit seinem Denken und Empfinden wesentlich noch dem älteren Geschlecht an, der Zeit Lessing's und Winckelmann's, so war Wolf durchaus der Sohn der neuen Zeit, der geistvolle Gesinnungs- und Strebensgenosse Goethe's und Schiller's.

Friedrich August Wolf war am 15. Februar 1759 geboren, zu Hainrode bei Nordhausen. Er studirte in Göttingen; freilich hat er es später abgelehnt, ein Schüler Heyne's zu heißen. Seine glänzendste Zeit war seine dreiundzwanzigjährige Wirksamkeit in Halle, von 1783 bis 1806. Die Aufhebung der Universität Halle durch Napoleon führte ihn nach Berlin. An der neu

errichteten Universität zu Berlin nahm Wolf seine Vorlesungen wieder auf. Aber seine innerste Lebenskraft war gebrochen. Er, der so hoch und groß begonnen, verzehrte sich jetzt in krankhafter Reizbarkeit, in mürrischer Unzufriedenheit, in hochmüthigem Mißmuth. In Südfrankreich für seine zerrüttete Gesundheit Genesung suchend, starb er am 28. August 1824 zu Marseille.

Es liegt etwas tief Bedeutsames in der hohen innigen Freundschaft, welche Wolf mit Goethe, in der hohen innigen Achtung und Verehrung, welche Wolf mit Schiller verband. Wie die große Dichtung Goethe's und Schiller's die schöpferische Fortbildung und Vollendung der großen Renaissancekunst ist, so erfüllt und vollendet sich in Wolf zu fest und klar erkanntem Begriff, was der ahnende Antrieb der großen Humanisten des Renaissancezeitalters gewesen war.

Hochherziger und begeisterter als Wolf hatte noch Keiner die Aufgabe und den hohen Beruf ächter und lebendiger Alterthumswissenschaft erfaßt und geschildert. Was jenes herrliche Widmungsschreiben an Goethe so herrlich ausspricht, die unvergängliche Bedeutung alter Art und Kunst für das Festhalten und Erreichen der höchsten Menschheitsziele, das ist der seelenvolle Lebenshauch und der leuchtende Grundgedanke auch jener klassischen »Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth«, welche recht eigentlich als das wissenschaftliche Glaubensbekenntniß Wolf's zu betrachten ist. Von 1783 bis 1823 hat Wolf nicht weniger als achtzehnmal die von ihm zuerst geschaffene Vorlesung über Encyklopädie und Methodologie wiederholt.

In innigster Gedankengemeinschaft mit Wilhelm von Humboldt, mit welchem er namentlich in den Jahren 1792 und 1793 in anregendstem Verkehr gelebt hatte und aus dessen »Skizze über die Griechen« er sehr bezeichnende Stellen mittheilt, setzt Wolf das letzte Ziel und, um mit Wolf's eigenen Worten zu

sprechen, gleichsam das, was die Priester von Eleusis die Epoptie oder Anschauung des Allerheiligsten benannten, nicht blos, wie es noch von Ernesti und von den großen Holländern geschehen, in die unvergleichliche Zucht des Geistes, die die Erlernung der herrlichsten und logisch durchgebildetsten Sprachen bringt, auch nicht blos, wie soeben noch Heyne als vorwaltenden Gesichtspunkt geltend gemacht hatte, in die Erkenntniß der alten Schriften und Kunstwerke, die durch ihre verjüngende Jugendkraft, durch ihre Einfalt und Würde und durch den großen umfassenden Sinn, mit welchem sie, was wahr und edel und schön ist, ausdrücken, für immer die Lehrer und Ermunterer jeder Nachwelt bleiben werden, sondern vielmehr in die lebendige und anschauliche »Erkenntniß der alterthümlichen Menschheit selbst«, die ihm ein unbedingtes Höchstes aller Geschichte, der unbedingt vollendetste Ausdruck reiner und freier, harmonisch schöner Menschenbildung ist. »Nur im alten Griechenland findet sich, was wir anderswo fast überall vergeblich suchen; Völker und Staaten, die in ihrer Natur die meisten solcher Eigenschaften besaßen, welche die Grundlage eines zu ächter Menschlichkeit vollendeten Charakters ausmachen; Völker von so allgemeiner Reizbarkeit und Empfänglichkeit, daß nichts von ihnen unversucht gelassen wurde, wozu sie auf dem natürlichen Wege ihrer Ausbildung irgendeine Anregung fanden, und die diesen Weg unabhängiger von der Einwirkung der andersgesinnten Barbaren und weit länger fortsetzten als es in nachfolgenden Zeiten und unter veränderten Umständen möglich gewesen wäre; die über den beengten und beengenden Sorgen des Staatsbürgers den Menschen so wenig vergaßen, daß die bürgerlichen Einrichtungen, selbst zum Nachtheil Vieler und unter sehr allgemeinen Aufopferungen, die freie Entwicklung menschlicher Kräfte überhaupt bezweckten; die endlich mit einem außerordentlich zarten Gefühl für das Edle und Anmuthige in den Künsten nach und nach einen so großen Umfang

und so viel Tiefe in wissenschaftlichen Untersuchungen verbanden, daß sie unter ihren Ueberresten neben dem lebendigen Ausdruck jener seltenen Eigenschaft zugleich die ersten bewunderungswürdigen Muster von idealen Speculationen aufgestellt haben.«

Längst allerdings ist anerkannt und schon von einigen der nächsten Zeitgenossen wurde es ausgesprochen, daß es Wolf nicht gelungen ist, von dieser Begriffsbestimmung aus zur festen Geschlossenheit eines in sich einheitlichen Systems vorzudringen. Wir werden zuletzt mit einer tabellarischen Aufzählung von vierundzwanzig verschiedenen Einzelwissenschaften abgefunden, wo wir folgerichtigen inneren Zusammenhang und frei aus sich selbst gestaltende Gliederung zu erwarten und zu fordern berechtigt sind. Dennoch ist Wolf durch diesen encyklopädischen Aufbau, wenn auch nicht, wie man übertreibend gesagt hat, der Begründer der Alterthumswissenschaft, so doch deren mächtigster Förderer und Umgestalter geworden. Zum ersten Mal erfaßte sich die Alterthumswissenschaft, die sich bis dahin in ihrem Verhältniß zu verwandten anderen Wissenschaften noch niemals bestimmt abgegrenzt hatte, in ihrer wissenschaftlichen Selbständigkeit. Zum ersten Mal wurde der Kreis der Alterthumswissenschaft klar umschrieben. Erst jetzt trat das Sachliche dem Sprachlichen gegenüber in seine vollen Rechte. Vollgewichtiger noch als bei Heyne war die Erforschung des Lebens und der Geschichte des Alterthums nicht mehr blos Hilfsmittel zur Erklärung der alten Schrift- und Bildwerke, sondern eigenste Aufgabe, großer und würdiger Hauptzweck. Alle Welt weiß, was für großartige Anregungen grade für die geschichtliche Behandlung des Alterthums von dieser Auffassung ausgingen.

Wolf seinerseits beschränkte sich in seinen Studien fast ausschließlich auf die alten Schriftwerke. Goethe's ergötzliche Erzählungen melden, wie zweifelnd und ketzerisch er sich gegen eine Hauptseite des griechischen Alterthums, gegen die Erkenntniß der

bildenden Kunst verhielt. Innerhalb seines Gebietes aber war er vollendeter Meister. Er ist der Schöpfer strenger Methode, und von Wolf selbst vor Allem gilt, was er in seiner geistvollen Charakteristik Winckelmann's vorzugsweise an Winckelmann rühmte, daß er etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Silbe gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus ihnen, sondern nur an ihnen lernen läßt, — ihren Geist.

Er, der nach Goethe's Ausdruck seine köstlichsten Worte an den Wänden des Hörsaals verhallen ließ, hat verhältnißmäßig wenig geschrieben.

Aber hätten wir auch Nichts von ihm als seine unsterblichen Prolegomena zu Homer, er wäre doch einer der gewaltigsten Bahnbrecher nicht blos in der Geschichte der Alterthumswissenschaft, sondern des gesammten tiefsten Geisteslebens.

Fr. Aug. Wolf's »Prolegomena ad Homerum« erschienen 1795.

Der tiefgreifende Unterschied zwischen Volksdichtung und Kunstdichtung, den Herder geistreich geahnt, erhob sich in diesen scharfsinnigen Untersuchungen über die Entstehung und Fortpflanzung der Homerischen Gesänge zu klarer wissenschaftlicher Einsicht, zur Darlegung einer unumstößlichen geschichtlichen Thatsache von unermeßlichster Tragweite, die unverändert bestehen bleibt, obgleich seitdem sich unsere Kenntniß von den Bildungszuständen des Homerischen Zeitalters sich wesentlich verändert hat. Die Anschauungen über Wesen und Entwicklung nicht blos der alten Dichtung, sondern der Dichtung überhaupt, vertieften sich von Grund aus. Was vom Unterschied des Homerischen Epos vom Kunstepos galt, das mußte auch von der epischen Dichtung der anderen Völker und Zeitalter gelten; was vom Epos galt, das mußte auch von der Lyrik, ja theilweise selbst vom Drama gelten. Erst jetzt war die Wissenschaft der Literaturgeschichte möglich geworden. Und von der veränderten und vertieften Auffassung

der Anfänge der Dichtung erstreckte sich die veränderte und vertiefte Auffassung sofort auch auf die Erforschung der alten Mythen- und Sagenwelt und der in dieser niedergelegten Urgeschichte. Und selbst wo die unmittelbar stoffliche Einwirkung fehlte, da wirkte die hier glänzend vor Augen gestellte schlagende Kraft der strengen kritischen Methode, wie sie in solcher Genialität und Meisterschaft noch niemals ausgeübt worden. Kein Theil der Alterthumskunde, kein Theil der Geschichtswissenschaft, der nicht von hier aus neues Licht und neue Gestalt gewonnen.

Jetzt erwuchs jenes Philologengeschlecht großen Stils, das, um nur die größten Namen zu nennen, uns in Gottfried Hermann, in Niebuhr, Böckh, Welcker, Otfried Müller, so ruhmreich und weitwirkend entgegentritt.

Weil man durch Goethe und Schiller wieder im tiefsten Gemüth empfunden, was Poesie sei, vermochte man dem Alterthum wieder congeniales Verständniß entgegenzubringen. Stolz durfte sich die Alterthumswissenschaft fortan eine Reproduction der Antike nennen. Sie hatte die alte hohe Bestimmung der Studia humanitatis wiedererobert.

Großartige neue Aufgaben sind seitdem an die Wissenschaft herangetreten. Die grammatische Seite hat sich zur vergleichenden Sprachwissenschaft erweitert; die geschichtliche Seite wird und muß sich — das sind die zielzeigenden Worte, mit denen einer der größten Schüler und Nachfolger Wolf's, August Böckh, 1850 die Berliner Philologenversammlung eröffnete — auf Grund der immer gewaltiger eindringenden Kenntniß der vorgriechischen morgenländischen Völker allmälich zu einer vergleichenden Kulturgeschichte des gesammten Alterthums erweitern.

Aber es ist nicht zu befürchten, daß die schöne Griechenwelt nicht dennoch nach wie vor der strahlende Kern all' dieser Studien bleibt, der unversiegliche Quell aller ächten heiteren freien Menschenbildung.

2.

Geschichte.

Schlözer. Johannes Müller. Spittler.

Die Alterthumswissenschaft wurde groß, weil sie mit dem tiefsten Zeitanliegen auf's innigste verwachsen war. Der Geschichtswissenschaft ward nicht die gleiche Gunst.

Schiller blieb mit seinen Meisterwerken vereinzelt. Geschichtlicher Sinn und geschichtliches Verständniß ist nur, wo bewegtes politisches Leben ist.

August Ludwig von Schlözer, am 5. Juli 1735 zu Jagstſtedt in der Grafschaft Hohenlohe-Kirchberg geboren, von 1769 bis 1809 einer der gefeiertsten Universitätslehrer Göttingens, ist der Ahnherr der neueren deutschen Geschichtsschreibung.

Ein jahrelanger Aufenthalt in Schweden und Rußland hatte seine geschichtlichen Studien vornehmlich auf nordisch-russische Geschichte gerichtet, um deren Erforschung und Bearbeitung er sich sowohl durch eigene geschichtliche Darstellungen wie namentlich durch die Herausgabe und Uebersetzung der altrussischen Nestor'schen Chronik die wesentlichsten Verdienste erworben hat. Und er war dergestalt von dem Umfang und Glanz der russischen Machtstellung befangen, daß er sein ganzes Lebelang nur Auge hatte für große Massenbewegungen und für das Uebergewicht roher Kraftentfaltung. Die geistige Größe der Griechen mit allen poetischen Eigenschaften ihrer Helden, sagt Schlosser spottend, verschwindet aus seinen Augen vor der unzählbaren Menge der Mongolen und Tartaren, und Miltiades wird ihm zum Dorfschulzen, verglichen mit den rohen Hordenführern und mit einem Attila und Tamerlan, die an der Spitze von Hundert-

tausenden fechten. Wir haben daher zu Schlözer kein inneres Verhältniß mehr, zumal auch sein Vortrag ganz unsäglich formlos und nachläßig ist. Dennoch ist unleugbar, daß seine »Vorstellung der Universalhistorie« (1772 und 1773), die in der dritten, sehr veränderten Auflage von 1785 den Titel »Weltgeschichte nach ihren Hauptabtheilungen« annahm, in die Methode der geschichtlichen Behandlung, wie sie bis dahin in Deutschland üblich gewesen, den bedeutendsten Umschwung brachte. Voltaire und Gibbon, besonders aber Robertson war sein Führer und Vorbild. Die Geschichte, die nach Schlözer's eigenem Ausdruck in Deutschland weiland nichts als ein Gemengsel von einigen historischen Datis war, die der Theolog zum Verständniß der Bibel, und der Philolog zur Erklärung der alten griechischen und römischen Schriftsteller, und, wie wir hinzusetzen können, der Jurist zur Ergründung der Rechtsalterthümer und der Reichsgeschichte nöthig hatte, erhob sich fortan auch in Deutschland zu dem Rang einer fest und einheitlich auf sich selbst gestellten Wissenschaft und wurde das scharf betonte Streben nach pragmatischer Einsicht in den inneren Zusammenhang und die geheime Verkettung des thatsächlichen Verlaufs der menschlichen Dinge. In dem leidenschaftlichen Streit, der zwischen Herder und Schlözer über Wesen und Behandlung der Geschichte geführt wurde, war Herder durch Weite und Freiheit des Blicks unstreitig der Ueberlegene; aber das Ziel, die Erhebung der Geschichte aus ödem Kleinkram zur Geschichte der bald fortschreitenden bald entartenden Menschheit, war in Beiden dasselbe.

Und unvergeßlich ist der mächtige Einfluß Schlözer's auf die Besserung der herrschenden Zustände, auf die Erweckung des politischen Sinns. Der große Gelehrte hatte zugleich die schlagfertige Rührigkeit eines Journalisten. Mehr noch als die Flugschriften Friedrich Karl von Moser's waren Schlözer's Briefwechsel (1777 bis 1780) und Schlözer's Staatsanzeigen (1783

bis 1793) der Schrecken aller schleichenden Kabinetspolitik und Beamtenwillkür. Hand in Hand mit den journalistischen Fehden gingen seine sogenannten Zeitungscollegien und seine Vorlesungen über Politik, in denen er die Dinge, die er in seine Zeitschriften nicht aufzunehmen wagte, vor einem zahlreichen Zuhörerkreise auf den Katheder brachte. Seine Wirkung war um so gewaltiger, je unangreifbarer sein Charakter war. Und wenn Schlözer gleichwohl sich als der unerbittliche Widersacher der nordamerikanischen und der französischen Revolution zeigte, so war der Grund dieses Widerstandes nicht sowohl, wie man vielfach gemeint hat, die feige Rücksicht auf das Verhältniß Göttingens zu England, als vielmehr der Haß gegen jede Gewaltthätigkeit und Rechtsverletzung, gleichviel von welcher Seite sie komme, und die leider durch den Ausgang der französischen Revolution nur allzu gerechtfertigte Furcht vor der vorauszusehenden Reaction.

Schlözer's Schüler, aber an Breite des Ruhms ihn bald überragend, war Johannes Müller, geboren am 3. Januar 1752 zu Schaffhausen.

Ein reiches Talent, von der Natur zu allem Hohen und Großen angelegt, aber ohne festen sittlichen Halt; in ungezähmtem Ehrgeiz nach einflußvoller politischer Stellung ringend, und in diesem Streben nach Ehren seine Ehre untergrabend. Erst entschiedener Gegner Oestreichs, dann in östreichischen Diensten; erst Vorkämpfer für die Begründung eines unter Preußens Führung stehenden deutschen Fürstenbundes, dann Anhänger und Vertheidiger des Rheinbundes. In Berlin, wohin er von Wien aus als Sekretär der Akademie und als Historiograph des königlichen Hauses berufen war, eine Stütze der deutschen Sache; kurz darauf der Bewunderer und Günstling Napoleon's. Es war eine eigenthümlich tragische Nemesis, daß, als er endlich durch die Gunst Napoleon's die oberste Leitung des öffentlichen

Unterrichtswesens im neu errichteten Königreich Westfalen gewonnen hatte, er hingerafft wurde vom Gram über die Brutalitäten, die er vom König Jerome erleiden mußte. Er starb zu Kassel am 29. Mai 1809.

Müller's Ruhm stützt sich hauptsächlich auf seine Schweizergeschichte, deren erster Band 1780 und umgearbeitet 1786 erschien, und die von ihm bis zum Eintritt des Reformationszeitalters fortgeführt wurde. Die Zeitgenossen hatten für dieses Werk nur den Ausdruck höchster Bewunderung; Johannes Müller galt ihnen als unbedingt erster Geschichtsschreiber. Der Stoff schlug ein in die Vorliebe für das einfach patriarchalische Wesen, die sich seit Rousseau in alle Gemüther gesenkt hatte, und in das hochwallende, aber in sich unklare Freiheitspathos, von welchem auch Goethe's Götz, Schiller's Räuber und die gleichzeitigen Ritterstücke getragen sind. Das deutsche Mittelalter, das so lang verkannte, erschloß sich hier wieder in ungeahnter Lebensfülle. Und es war zum ersten Mal, daß sich hier in deutscher Sprache, vor Schiller und neben Schiller, die Geschichtsschreibung bewußt wieder als Kunst erfaßte und bis zu einem gewissen Grade sogar zu hinreißender Meisterschaft erhob. Charakterschilderungen wie die Schilderungen Erlach's, Rudolf Bruns', Hanns Waldmann's, sind von tiefem psychologischem Feinsinn und von großer dramatischer Kraft; viele seiner Schlachtengemälde sind an Anschaulichkeit und Lebendigkeit unübertroffen. Jetzt aber ist der einst so glänzende Ruhm Müller's fast gänzlich verblaßt. Wir wissen jetzt, daß das Quellenstudium Müller's, so prahlerisch er sich dessen rühmte, nur ein sehr unzulängliches war, und daß er die unerläßliche Aufgabe, die Quellen selbst wieder einer Kritik zu unterwerfen, nicht einmal ahnte. Die anspruchsvolle Nachahmung der Taciteischen Schreibweise, von Müller zwar geleugnet, aber thatsächlich unleugbar, erscheint uns gespreizt und gekünstelt.

Weit weniger geräuschvoll, aber viel tiefer und nachhaltiger war die Wirksamkeit Spittler's.

Ludwig Timotheus Spittler war am 10. November 1752 zu Stuttgart geboren. Im Tübinger Stift hatte er Theologie studirt, und gelehrte und geistvolle kirchengeschichtliche Abhandlungen waren die ersten Früchte seiner schriftstellerischen Thätigkeit gewesen. Im Jahr 1779 als Professor der Kirchengeschichte nach Göttingen berufen, veröffentlichte er 1782 seinen »Grundriß der Geschichte der christlichen Kirche«. Es war ein epochemachendes Werk; von unangreifbarer Gründlichkeit der Quellenforschung, aber kurz und übersichtlich und durch die lebensvolle Zeichnung der eingreifenden Ereignisse und Persönlichkeiten allen Bildungskreisen gleich zugänglich und anziehend. Die Grundanschauung war der Freisinn und die ächt menschliche Milde Lessing's und Herder's; fern von allem confessionellem Haber, in dessen Festhaltung und Verschärfung die Kirchengeschichte bisher ihre hauptsächlichste Bestimmung gesehen hatte. Trefflich sagt Heeren in seiner trefflichen Schrift über Spittler (1812. S. 13), Spittler zum ersten Mal habe die Kirchengeschichte nicht als Theolog, sondern rein als Historiker behandelt. Seit dem Frühjahr 1782 aber wendete sich Spittler ausschließlich der politischen Geschichte zu. Rasch folgten sich die »Geschichte Würtembergs unter der Regierung der Grafen und Herzoge« (1783) und die »Geschichte des Fürstenthums Hannover bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts« (1786); in den Jahren 1793 und 1794 folgte in zwei Theilen der »Abriß der Geschichte der europäischen Staaten«. Und auch diese Geschichtswerke sind in der Geschichte der deutschen Geschichtsschreibung ein nicht minder wichtiger Einschnitt als Spittler's Kirchengeschichte. Mehr als irgendeiner seiner deutschen Vorgänger machte Spittler, aufgewachsen unter den schweren Bedrückungen und Verfassungskämpfen, welche unter Herzog Karl die Bevölkerung

Würtembergs aufs tiefste erregt hatten, die Geschichte, die bis dahin wenig mehr als Kriegs- und Regentengeschichte gewesen, zu einer Geschichte der Verfassungen und staatlichen Einrichtungen, ihrer Entstehung, Fortbildung, Entartung, Wiederherstellung.

Zuletzt bearbeitete Spittler auch die theoretische Staatslehre Diese »Vorlesungen über Politik« wurden 1828 von Karl Wächter herausgegeben, und fanden selbst in dieser späten Zeit bei gewiegten Staatsmännern die verdienteste Anerkennung.

Namentlich auch als akademischer Lehrer war Spittler von weitwirkendem Einfluß. Sein Vortrag war, besonders in den letzten Jahren, überaus glänzend, und doch immer gediegen. Zahlreiche Schüler ersten Ranges haben von ihm ihre erste Anregung empfangen; Hugo, Heeren, Savigny, Schlosser.

Im März 1797 vertauschte Spittler den Katheder mit dem Würtembergischen Ministerportefeuille. Nicht zu seinem Glück. Fürstliche Willkür und Herrschsucht hemmte und vereitelte seine besten Pläne. Er verzehrte sich in Gram und Unmuth. Er starb am 14. März 1810.

Wenn selbst Spittler der Gefahr des Veraltens nicht entgangen ist, so ist dies keine Schmälerung seiner hervorragenden Bedeutung, sondern nur der schlagende Beweis, wie mächtig inzwischen die deutsche Geschichtswissenschaft fortschritt.

Der Hebel dieses Fortschritts war, daß unter dem Schimpf und dem Elend der Napoleonischen Weltherrschaft Deutschland endlich aus seinem politischen Schlummer erwachte. Mit der Erstarkung des politischen Sinns erstarkte auch der geschichtliche.

Barthold Niebuhr trat auf.

Er war handelnder Staatsmann, der an Stein's Seite alle Freuden und Drangsale, alle Hoffnungen und Schwierigkeiten der Wiedergeburt Preußens werkthätig theilnehmend durch-

lebte und durchkämpfte. Und zugleich war er ein strenger Philolog aus der Schule Wolf's.

Indem er seine Erfahrungen in Gesetzgebung und Verwaltung und Wolf's kritische Methode auf die Betrachtung der römischen Urgeschichte übertrug, wurde er der epochemachende Begründer einer ganz neuen Art geschichtlicher Einsicht und Forschung.

Sechstes Kapitel.

Georg Forster.

Die Zeitgenossen bewunderten Georg Forster als einen klassischen Schriftsteller von seltener Wissensfülle und Formvollendung. Wir, die wir inzwischen seine damals noch unbekannten Briefe kennen gelernt haben, bewundern und lieben in ihm zugleich einen der edelsten und reinsten Menschen, und wir schenken ihm eine um so tiefere Theilnahme, je erschütternder die furchtbare Tragik ist, die über seine letzten Lebensjahre hereinbrach.

Ganz ungewöhnliche Jugenderfahrungen hatten Georg Forster schon früh zu einem hervorragenden Naturforscher, zu einem ganz unvergleichlichen Kenner der Länder- und Völkerkunde gemacht.

Er war am 26. November 1754 zu Nassenhuben bei Danzig geboren. Als elfjähriger Knabe bereits begleitete er seinen Vater auf einer im Auftrag der russischen Regierung unternommenen wissenschaftlichen Reise über St. Petersburg an die Ufer der Wolga bis Saratow. Kurz darauf siedelte sein Vater, Johann Reinhold Forster, dessen leidenschaftlich unruhigem Wesen und dessen scharf ausgeprägtem Zug zur Botanik die stille Dorfpfarre zu eng war, mit seiner gesammten Familie nach England über, wo er in Warrington in der Nähe von Manchester eine Stellung als Lehrer der Naturgeschichte fand. Dort

gelang es ihm, einen Ruf zur Betheiligung an der zweiten großen Entdeckungsreise Cooks zu erhalten. Georg Forster, der kaum Siebzehnjährige, durfte sich anschließen. Statt der hergebrachten akademischen Studienjahre die harte, aber sinnenfrische Schule einer dreijährigen Weltumsegelung.

Am 13. Juli 1772 begann die kühne Fahrt. Von Plymouth nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung. Von dort nach Neuseeland, über den Polarkreis, dann hinab in den südlichen Theil des indischen Meeres bis zum 48. Grad südlicher Breite. Sodann zu den Gesellschaftsinseln mit längerem Aufenthalt in dem herrlichen O-Taheiti. Ueber Londons Antipoden hinaus in langen und gefahrvollen Umwegen wiederum nach dem Südpol, bis endlich am 30. Januar 1774 ein Eisfeld von unabsehlicher Größe dem schreckenvollen Wagniß in der Breite von 71 Graden 10 Minuten das Ziel steckte. Zurück über die Marquesasinseln und Otaheiti nach jener Inselgruppe, welcher Cook den Namen der Freundschaftlichen Inseln gab. Darauf die großartige Entdeckung der Neuen Hebriden und Neu-Caledoniens. Dann über die ganze Breite des Südmeeres an die Küsten des Feuerlandes in Amerika. Umschiffung des Cap Horn, erneute Entdeckung von Georgien. Von hier aus wiederum der Versuch, sich dem Südpol zu nähern; doch hemmten diesmal die Eisfelder bereits im sechzigsten Grade den Lauf. Entdeckung des Sandwichslands. Ueber das Cap der guten Hoffnung, über St. Helena und die Azoren zurück nach England. Am 30. Juni 1775 landeten die Reisenden in Spithead. Sie hatten im Zeitraum von drei Jahren eine größere Anzahl von Meilen zurückgelegt als je ein anderes Schiff vor ihnen; ihre Curslinien umfaßten mehr als dreimal den Umkreis der Erdkugel.

Mißhelligkeiten mit der englischen Regierung verhinderten Reinhold Forster, den Vater, die in Aussicht genommene Reisebeschreibung auszuarbeiten und zu veröffentlichen. Da trat Georg

Forster, der Sohn, an seine Stelle. Georg Forster's Reisebeschreibung erschien zuerst englisch 1777, dann deutsch 1779, unter dem Titel: »Johann Reinhold Forster's und Georg Forster's Reise um die Welt in den Jahren 1772 — 1775.«

Das Werk des zweiundzwanzigjährigen Jünglings war ein unvergängliches Meisterwerk.

Ueber die große wissenschaftliche Ausbeute, welche die Reise für die Naturgeschichte und insbesondere für die Pflanzenkunde gebracht hatte, berichtet Forster nur insoweit, als es die Rücksicht auf die allgemeinen Bildungskreise, für welche seine Reisebeschreibung bestimmt war, gestattete; diese Seite blieb einer besonderen fachwissenschaftlichen Schrift vorbehalten, die er in Gemeinschaft mit seinem Vater herausgab. Sein sinnendes Auge ruht ganz und gar auf den Wundern der neuentdeckten Landschaft und Menschenwelt. Aber diese Schilderungen sind so greifbar anschaulich und individualisirend wahr und doch so ächt und tief dichterisch, sind so fest und treu gegenständlich und doch so warm und phantasievoll, sind so durchaus nur im strengsten Dienst der Wissenschaft die verschiedenartige Abstammung der einzelnen Völkerschaften und den Einfluß der klimatischen Verhältnisse und der Nahrungsstoffe auf die Eigenthümlichkeiten des Naturells und der Sitte verfolgend und doch von so entzückender Formen- und Farbenfülle, daß man gar nicht genug staunen kann über dieses wunderbare Zusammen von Forscherernst und Künstlerkraft. Ein Meisterwerk feinster und urkundlichster Menschenbeobachtung, die zu den Phantastereien Rousseau's vom Naturzustand und zu den aus diesen Phantastereien hervorgegangenen Schilderungen Bernadin de St. Pierres im schärfsten Gegensatz steht; und zugleich ein Meisterwerk unnachahmlichster Poesie.

O-Taheiti ist vor Allem der Zaubername, der sich seitdem in jedes fühlenden Menschen Phantasie festsetzte. Will Jean Paul das Süßeste irdischer Glückseligkeit nennen, so ruft er uns

O-Taheiti ins Gedächtniß. Und O-Taheiti mit seiner anmuthigen Sitteneinfalt und den Wundern der Landschaft und Pflanzenwelt war dem beglückten Reisenden selbst der Winkel der Erde, der ihm in treuer Erinnerung vor allen anderen lächelnd winkte. Aber wer denkt nicht zugleich an seine herrliche Schilderung der zu den neuen Hebriden gehörigen Insel Tanna? Und wer denkt nicht zugleich an solche Stellen, in denen Forster mit gleich ergreifender Plastik die erschütternde Nachtseite der Wildheit bildungsloser Menschennatur lebendig vor Augen stellt?

»Forster's Reisebeschreibung«, sagt Moleschott in seinem Buch über Forster, »ist ein episches Gedicht und, wie ein ächtes Dichtwerk, liebenswürdig und menschlich in jeder Zeile. Man weiß nicht, ob von der Schönheit die Einfalt oder von der Klarheit die Wärme übertroffen wird; man weiß nicht, ist ihm der Mensch und seine Bildung und sein Glück näher, oder die schöne Flur vom heiteren Himmel überwölbt. In seinen Erzählungen ist jedes Wort ein Pinselstrich, fest und rein gestaltend, so daß man zu sehen glaubt, wo man anfangs nur hörte. Und mehr noch als die allseitige Unbefangenheit seines Beobachtungsgeistes, mehr noch als das schöpferische Gedankenleben und die gestaltende Kraft, die seinen wissenschaftlichen Leistungen ihr künstlerisches Gepräge verleihen, erquickt uns in jenem unübertroffenen Reisebericht die vollendete Menschlichkeit, die sein vorzüglichstes Augenmerk auf Menschen und Sitten richtete, die ihn mit weisem Verständniß den Kern des Menschen unter Federn und Tätowirungen erfassen und in jeder Gestalt und unter jeglicher Schminke das Recht der Vernunft aufsuchen und anerkennen ließ.«

In einem Aufsatz aus seiner späteren Zeit »Die Kunst und das Zeitalter« (Werke. 1843. Bd. 5, S. 240) enthüllt uns Forster selbst das Geheimniß seiner unnachahmlichen Darstellungs-

kunst: »Schön ist der Lenz des Lebens, wenn die Empfindung uns beglückt und die freie Phantasie in rosigen Träumen schwärmt. Uns selbst vergessend im Anschauen des gefühlerweckenden Gegenstandes fassen wir seine ganze Fülle und werden eins mit ihm. Nicht blos die Liebe spricht: gebt Alles hin, um Alles zu gewinnen. Bei jeder Art des Genusses ist diese unbefangene Hingebung der Kaufpreis des vollkommenen Besitzes. Aber auch nur was so innig empfangen, uns selbst so innig angeeignet ward, kann wieder ebenso vollkommen von uns ausströmen und als neue Schöpfung hervorgehen. Diesen Ursprung erkennt man in den Werken, die ächtes Genie gebar; sie sind die Kinder eines edlen großen umfassenden Sinnes und einer Bildungskraft von unaufhaltsamer Energie.«

Von diesen klassischen Reiseschilderungen gilt in vollster Wahrheit das Wort, das schon Friedrich Schlegel in seiner liebevollen Charakteristik Georg Forster's aussprach, daß Georg Forster das Denken der Menschen nicht blos bereichert, sondern auch erweitert hat. Alexander von Humboldt nennt noch im Kosmos (Bd. 2, S. 72) dankbaren Herzens Georg Forster seinen Lehrer. Durch Forster, setzt er hinzu, begann eine neue Aera wissenschaftlicher Reisen, deren Zweck vergleichende Völker- und Länderkunde ist.

Gegen Ende des Jahres 1778 kam Georg Forster nach Deutschland; er stand im Alter von vierundzwanzig Jahren. Er suchte eine Anstellung für seinen bedrängten Vater, der in London im Schuldthurm saß. Dieser nächste Zweck gelang nicht; erst zwei Jahre später erhielt der Vater die Professur der Botanik in Halle. Georg Forster selbst aber fand ein Unterkommen am Carolinum in Kassel als Lehrer der Naturgeschichte.

Fünf Jahre blieb Forster in Kassel. Es war eine wichtige Zeit für ihn. Die ungewöhnliche Art, in welcher er seine Jugend verlebt hatte, hatte ihn in vielen Dingen zwar weit über sein

Alter hinaus gereift, in Allem aber, was sich auf Grund und Ziel des inneren Lebens bezog, war er noch durchaus unfertig, ohne Festigkeit, allen zufälligen äußeren Einwirkungen preisgegeben. Nun wurde er ergriffen von der ganzen Herrlichkeit und Schwere der deutschen Bildungskämpfe. Goethe's mächtige Dichtung entzückte ihn; im benachbarten Göttingen sah er das rastlose Treiben und Drängen der deutschen Wissenschaft. Am tiefsten aber gährten und stürmten in ihm die religiösen Anliegen, die ihm sogleich bei seinem ersten Eintritt in Deutschland durch die Bekanntschaft und Freundschaft mit Jacobi nahegetreten waren und die jetzt um so dringender befriedigende Lösung verlangten, je plötzlicher sein Uebergang von dem frischen Anschauen der Außenwelt zu grüblerischer Innerlichkeit gewesen. Alle Wirren und Fährlichkeiten der deutschen Sturm- und Drangperiode, von denen er auf den Wogen und Inseln der Südsee nichts gewußt und geahnt hatte, kamen jetzt über ihn. Er vermochte es nicht, wie er (Bd. 7, S. 164) im Sommer 1782 an seine Schwester schreibt, sein eigenlauniges Herz im Zaum zu halten. Ja, er und sein Freund Sömmerring, der berühmte Anatom, sein Alters- und Amtsgenosse, ließen sich sogar von den Netzen des Rosenkreuzerbundes umstricken, der eben damals in Deutschland sein unheimlich geschäftiges Wesen trieb. Es liegt noch immer ein Schleier über Ursprung und Absicht der Rosenkreuzer; gewiß ist, daß selbst so gesunde und helle Köpfe wie Forster und Sömmerring unter diesen Einwirkungen (vergl. Sömmerring's Leben von R. Wagner. 1844. Bd. 2, S. 40) nicht nur an die alchymistische Goldmacherkunst, sondern auch an die Möglichkeit eines unmittelbaren Verkehrs mit den Todten, ja mit Gott selbst glaubten und diesen Verkehr durch inbrünstige Gebetsverzückung zu verwirklichen strebten. Doch hielten diese Irrungen nicht lange Stand. Forster sowohl wie Sömmerring erlösten sich zu jener reinen und freien Menschen-

bildung, die der innerste Lebensnerv des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur ist.

Besonders in seinen Briefen enthüllt Forster seine geheimste Anschauungsweise. Am 9. März 1784 schreibt er (Bd. 7, S. 266) an Jacobi's Schwester Helene: »In meinem Denken ist noch ganz kürzlich eine Revolution vorgegangen, die sehr zu meiner Zufriedenheit beitragen wird; ich habe eine gute Portion Schwärmerei fahren lassen, und danke Gott, daß diese Entladung noch vor meinem zurückgelegten dreißigsten Jahr geschah. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, um wie vieles ich mich dadurch in meinen gesellschaftlichen und bürgerlichen Pflichten gestärkt fühle; nun hoffe ich erst, in Grundsätzen ein Mann und in ihrer Befolgung ein Mensch zu werden.« An Jacobi selbst aber schreibt Forster (ebend. S. 290) am 7. December desselben Jahres mit Anspielung auf das bekannte Gleichniß in Lessing's Nathan noch weit entschiedener: »Die Schuppen sind mir von den Augen gefallen. Wie wünschte ich, mein Bester, nun einmal mit meiner reiferen Ueberlegung und Erfahrung vor Ihren Richterstuhl treten zu dürfen und zu erfahren, nicht welcher Ring der ächte oder ob ein ächter überhaupt vorhanden ist, sondern ob es nicht Finger geben kann, auf welche der Ring, welcher es auch sei, gar nicht paßt und ob der Finger darum nicht auch ein guter brauchbarer Finger sein könne.« Unerschrockener und selbstbewußter als je hatte sich wieder Forster's ursprüngliches Wesen, sein fester heller Thatsachensinn, erhoben. Mit den theosophischen Träumereien hatte er auch alle Träumereien der Metaphysik verworfen. Es giebt für ihn kein anderes Wissen als das rein erfahrungsmäßige; denn es erscheint ihm ganz unmöglich (vergl. Bd. 7, S. 334), in den über die sinnliche Erfahrung hinausliegenden Dingen über das bloße Wähnen hinauszukommen, so lange wir sind, was wir sind, d. h. Wesen, die nur Eindrücke erleiden und nur Wissen haben von den an-

ziehenden und abstoßenden Kräften der Natur. Seeing is believing. Und es giebt für ihn kein anderes Menschheitsideal als das hohe Bewußtsein der Reinigkeit in Gedanken und That, das freudige und frisch eingreifende Theilnehmen an Allem, was das menschliche Geschlecht angeht (Bd. 7, S. 320. 360), das unablässige Mitrathen und Mitthaten an dem unablässig vorschreitenden Kampf der Menschen nach Vervollkommnung in Erkenntniß, Glück und Freiheit.

Dies sind die Ueberzeugungen und Grundsätze, nach denen Forster fortan sein ganzes Leben hindurch unerschütterlich gewirkt und gehandelt hat.

Um ein besseres Auskommen zu gewinnen und um sich von den drückenden Verbindungen mit den Rosenkreuzern zu befreien, war Georg Forster im Sommer 1784 einem Ruf an die Universität zu Wilna gefolgt. Es wäre in dieser geistesöden unwirthsamen Wildniß für ihn ein unerträgliches Dasein gewesen, wären ihm nicht die letzten beiden Jahre dieses Aufenthalts verschönt worden durch das erste Glück seiner Ehe mit Therese Heyne, der ältesten Tochter des berühmten Göttinger Alterthumsforschers.

In den letzten Tagen des August 1787 verließ er Wilna. Die alte Reiselust erwachte wieder. Es hatten sich ihm lockende Aussichten gezeigt, vereint mit seinem Freund Sömmerring auf Kosten und im Auftrag der russischen Regierung eine neue Weltfahrt nach den Inseln der Südsee, nach Kalifornien, Japan und China zu machen. Doch zerschlugen sich diese Aussichten wegen des Ausbruchs des türkisch-russischen Krieges. Und ebenso zerschlugen sich Unterhandlungen mit Spanien über eine Reise nach den Philippinen.

Nun fand Forster im Herbst 1788 eine Anstellung als Bibliothekar in Mainz. Die ersten Jahre in Mainz waren Forster's glücklichste Zeit. Forster's einfache, aber gastliche Haus-

lichkeit war der Mittelpunkt seiner gebildeter Geselligkeit, an welcher Sömmerring, Johannes von Müller, Heinse und Huber belebend und fördernd theilnahmen.

Forster seufzte in all' dieser Zeit unter der Last mühseliger Uebersetzerarbeiten, welche ihm die bitterste Nahrungssorge unerbittlich auferlegte. Aber seine wissenschaftliche Frische blieb ungebeugt. Aus den Kasseler und Wilnaer und aus den ersten Mainzer Jahren stammen die Abhandlungen über O-Taheiti, über den Brotbaum, über Cook, über Amerika, über Neuholland, über die Menschenracen, über das Ganze der Natur, über die Leckereien; Abhandlungen, die zwar an Tiefe und Weite der Wirkung hinter Forster's Reisebeschreibung aus der Südsee zurückstehen, aber an Freiheit und Klarheit der Anschauung, an wissenschaftlicher Durchbildung und an vollendeter Meisterschaft der Darstellung dieselbe überragen.

Humboldt hat nicht vergessen, im Kosmos auch diesen kleineren naturwissenschaftlichen Schriften Forster's ein gebührendes Denkmal zu setzen. Die neuere Naturwissenschaft sieht auf Grund derselben in Forster einen ihrer genialsten Bahnbrecher.

Namentlich seine Streifereien in das physiologische Gebiet sind von großer Bedeutung. Forster ist der vor jeder auch noch so weitgehenden Folgerung unerschrockene Bekenner der Lehre von der unbedingten und unauflöslichen Einheit von Geist und Stoffwelt. So scherzhaft und bescheiden sich Forster einmal in einem seiner Briefe über seinen kleinen Aufsatz über die Leckereien äußert, dieser Aufsatz behandelt in spielend anmuthiger Form, aber mit scharf eindringender Gründlichkeit den unwiderleglich nachweisbaren Zusammenhang der Gesittung der Menschen mit ihrer Nahrungsweise. »Die dümmsten Völker nähren sich auf die allereinfachste Art; die Lebensart der klügsten ist am meisten zusammengesetzt. Die armen Feuerländer, die sich selten einmal satt essen mögen, ließen die Reisenden

im Zweifel, ob sie die wenigen Vorstellungen, deren sie fähig schienen, zur Vernunft oder zum Instinct rechnen sollten. Wo giebt es rohere Menschen als die blos fleischfressenden Hirtenvölker im östlichen Asien; wo schwächere als die Indier, die größtentheils nur von Reis leben? Wie verschieden ist hingegen der Fall so manches handfesten und verständigen europäischen Bauers, der bei einer gemischten Diät, so oft er sich gütlich thut, die beiden Indien in Contribution setzt, um zu seinem Hirsebrei Zucker und Zimmt zu genießen!«

Eben jetzt ist die Wissenschaft eifrig bemüht, den Grundriß dieser Lehre mit erweiterten Mitteln auszubauen.

Um so überraschender ist es, daß Forster, wie viele Stellen seiner Briefe bezeugen, allmälich die Lust an den naturwissenschaftlichen Dingen verlor und sich zuletzt denselben fast ganz entzog.

Zunächst wirkte ein äußerer Grund. Was Forster's innerste Neigung und Bestimmung war, naturforschender Reisender zu sein, das war ihm durch die Ungunst der Umstände versagt. Mußte er doch sogar auf die Ausführung seiner lang vorbereiteten »Allgemeinen Geschichte der Inseln im Südmeer« verzichten, obgleich er zu derselben bereits die kostspieligsten Zeichnungen von den vorzüglichsten englischen Künstlern in Händen hatte! Zu so gewagtem Unternehmen fand sich kein Verleger und keine unterstützende Akademie.

Ganz besonders aber wirkten auf diesen Stimmungswechsel die äußeren Ereignisse. Die französische Revolution war ausgebrochen. Der angeborene hoheitsvolle Zug Forster's nach dem ächt und tief Menschlichen, der der innerste Kern seines Wesens war, das rückhaltslos begeisterte Streben, nach Kräften mitzuwirken an der Verwirklichung der höchsten Menschheitsideale, das ihn von jeher weit hinausgehoben hatte über alle Enge und Ausschließlichkeit zunftmäßiger Fachgelehrsamkeit, flammte jetzt in

ihm um so heller und mächtiger auf, je mehr ihm die Zeichen der Zeit darauf zu deuten schienen, daß endlich der Tag der möglichsten Annäherung an die höchsten Menschheitsziele gekommen sei. Es ist höchst bedeutsam, wie durchaus innerlich, wie durchaus philosophisch die ersten Aeußerungen Forster's über das Wesen der französischen Revolution lauten. Am 30. Juli 1789 schreibt er (Bd. 8, S. 85) an Heyne: »Schön ist es zu sehen, was die Philosophie in den Köpfen gereift und dann im Staat zu Stande gebracht hat, ohne daß man ein Beispiel hätte, daß je eine so gänzliche Veränderung so wenig Blut und Verwüstung gekostet hätte.« Und in einem Briefe vom 8. December desselben Jahres an Jacobi sagt er (ebend. S. 103): »Frankreich ist allerdings sehr merkwürdig für den Beobachter. Es ist ein interessanter Anblick, nicht, daß es kämpft, sondern wie es kämpft. Dieser Strauß des Despotismus mit der Demokratie ist noch keinem vorigen ähnlich. Die Minen und Contreminen sind von eigener Gattung und haben das Gepräge des Jahrhunderts der ausgebildeten Vernunft.«

Die Natur und die Naturvölker verloren für ihn an Wichtigkeit angesichts dieses gewaltigen Ringens und Kämpfens.

Es ist die zweite Epoche Forster's. Sein ganzes Wesen ist jetzt bewegt und erfüllt von den zwei großen treibenden Mächten der Zeit, von den großen Bewegungen der Literatur und Kunst, und von den großen Bewegungen der französischen Umwälzung. Er ist der klare und edle, schwungvoll begeisterte, freiheitsmuthige Vorkämpfer für die höchsten Bildungsgüter.

Viele kleine Abhandlungen, vor Allem der geistvolle, wenn auch etwas überschwengliche Aufsatz: »Die Kunst und das Zeitalter«, und der wunderbar geisteshohe Aufsatz: »Ueber Proselytenmacherei«, geben von dieser veränderten Richtung Zeugniß.

Bis in seine Uebersetzerdrangsale erstreckte sich diese veränderte Richtung. Aus Jones' englischer Uebersetzung übersetzte

er Kalidasas' indisches Drama Sakontala. Ein überaus glücklicher Wurf! Forster hatte sich nicht getäuscht, als er in der am 3. April 1791 geschriebenen Vorrede die Hoffnung aussprach, daß grade die Deutschen mit ihrer bewunderungswürdigen Fähigkeit, sich mehr als alle anderen Völker in fremde Sitte und Denkart versetzen zu können, diesem seltsam zarten Gedicht Gunst und Verständniß entgegenbringen würden. Goethe und Herder wurden die weitwirkenden Verkünder und Verbreiter des Ruhms dieser »ersten und schönsten Blume des Morgenlandes.« Wenig mehr als ein Jahrzehnt später wurde Friedrich Schlegel, einer der wärmsten Bewunderer Forster's, der Begründer der indischen Philologie in Deutschland. Und ist es auch nur eine jener Zufälligkeiten, mit denen die Geschichte oft ihr neckendes Spiel treibt, daß wenige Monate nach dem Erscheinen dieser Sakontalaübersetzung an demselben Ort, in welchem sie entstanden war, Derjenige geboren wurde, der am genialsten und großartigsten die Frucht dieser Aussaat verwerthete, — am 14. September 1791 wurde in Mainz Franz Bopp geboren —, so ist doch gewiß, daß ohne diese Anregungen Bopp schwerlich seinen Weg gefunden hätte.

Jedoch das eigenartigste Werk dieser zweiten Epoche Forster's sind die »Ansichten vom Niederrhein«; das Ergebniß einer dreimonatlichen Reise, welche Forster im Frühling 1790 über Köln und Düsseldorf nach Belgien, Holland und England machte.

Sein Reisebegleiter war ein genialer Jüngling von zwanzig Jahren, schon damals in allen Zweigen der Naturwissenschaft aufs gründlichste unterrichtet, Alexander von Humboldt. Dennoch lebt Forster fast ganz ausschließlich nur den künstlerischen und politischen Eindrücken.

Mit vollem Recht nennt man Forster unter unseren besten Kunstschriftstellern. Freilich sieht man überall, daß er, der in ein bisher ihm fremdes Gebiet trat und daher nur über einen

sehr geringen Umfang von Kunstanschauungen zu gebieten hatte, nicht frei ist von den Einseitigkeiten, an welchen das Kunsturtheil seines Zeitalters litt. So sehr er ergriffen wird von der Macht des Kölner Doms, für die Kunstwunder in Brügge fehlt ihm die Aufmerksamkeit, für das unvergleichliche Altarbild in Gent hat er nur wenige gleichgültige Worte. Auch in der Beurtheilung von Rubens, der ihm von Köln und Düsseldorf an auf Schritt und Tritt begegnete, ist viel Schwanken und Unsicherheit. So sehr wir auch einstimmen mögen, wenn er in dessen Jüngstem Gericht nur »die wilde bacchantische Mänas« erkennt, »die alle Bescheidenheit der Natur verleugnet und voll ihres Gottes den Harmonienschöpfer Orpheus zerreißt«; es bleibt befremdend, daß er zwar die Amazonenschlacht und die Porträts preist, die großen Bilder des Antwerpener Doms aber, in denen doch Rubens in frischer Nachwirkung seiner italienischen Lehrjahre so rein und gewaltig ist, nicht genügend beachtet. Allein Auge und Nerv für die bildende Kunst hatte Forster durchaus. Nicht umsonst hatte er von Jugend auf im poesievollen sinnenfrischen Anschauen der Natur und ihrer großen und kleinen Formen gelebt und gearbeitet. Was Wunder also, daß der vollendete Meister poesievoller und sinnenscharfer Naturschilderung sogleich auch der vollendete Meister poesievoller und sinnenscharfer Kunstschilderung ist? Seine Schilderungen sind nicht so sinnendurchglüht wie die Schilderungen Heinse's, aber sie sind lebensvoll anschaulich, gegenständlich plastisch, sie sind der entzückende Ausdruck eines edlen und hochgestimmten Geistes, der, wie Forster selbst vom ächten Kunstgenuß fordert, »im Kunstwerk den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und Alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eigenen verwandten Wesens hoch ahnend wiederfindet.«

Nicht mehr so unmittelbar betheiligt sind wir bei dem politischen Theil. Er hat für uns nur noch geschichtlichen Werth. Die hier geschilderten Ereignisse, die Unruhen in Aachen und Lüttich und der wilde pfäffische Aufstand Brabants gegen die Neuerungen Joseph's II. wurden bald überholt von den furchtbaren Ereignissen der französischen Revolution. Die hier gestellten Forderungen nach Preßfreiheit, nach öffentlicher Gerichtspflege und nach Selbstverwaltung sind jetzt überall entweder bereits verwirklicht oder doch als dringendste politische Aufgaben anerkannt. Aber unveraltbar ist die anziehende Kraft der hohen und reinen Gesinnung, der mannhaft tapferen und doch maßvollen Freiheitsbegeisterung! Das Thema ist: „Nous ne voulons pas être libres, wir wollen nicht frei sein, antworten uns die Niederländer, wenn wir sie um ihrer Freiheit willen glücklich preisen, ohne doch vermögend zu sein, uns nur etwas, das einem Grunde ähnlich sähe, zur Rechtfertigung dieses im Munde der Empörer so paradoxen Satzes vorzubringen. Nous ne voulons pas être libres! Schon der Klang dieser Worte hat etwas so Unnatürliches, daß nur die lange Gewohnheit, nicht frei zu sein, die Möglichkeit erklärt, wie man seinen tückischen Führern so etwas nachsprechen könne. Nous ne voulons pas être libres! Arme betrogene Brabanter, das sagt Ihr so ohne Bedenken hin; und indem Ihr noch mit Entzücken Euren Sieg über die weltliche Tyrannei erzählt, fühlt Ihr nicht, wessen Sklaven Ihr waret und noch seid!«

Forster erreichte mit diesem Buch den Höhepunkt seines Ruhmes. Lichtenberg sprach nur die allgemeine Meinung aus, als er am 1. Juli 1791 an Forster schrieb, daß er die Ansichten vom Niederrhein für eins der ersten Werke in unserer Sprache halte.

Da kam im October 1792 die Eroberung von Mainz durch die Franzosen, die für ihn eine so verhängnißvolle Schicksalswendung wurde.

Trotz seiner lebhaften Theilnahme für die Ziele und Fortschritte der französischen Revolution war Forster doch bisher allem revolutionären Treiben fremd geblieben. Auf seiner letzten Reise hatte er in Paris dem großen Nationalfest auf dem Marsfeld beigewohnt und er glaubte als Ueberzeugung aussprechen zu dürfen, daß eine Gegenrevolution schlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit sei; aber er war so weit entfernt von dem Wunsch, diese Revolution auf Deutschland übertragen zu sehen, daß er sich vielmehr besonders deshalb unter die Gegner des von den deutschen Fürsten unternommenen Reactionskrieges stellte, weil er fürchtete, daß bei so unbesonnenem und fruchtlosem Unternehmen auch in Deutschland Gährungen und Aufstände nicht ausbleiben würden (Bd. 8, S. 147). Und auch nachdem die Feindseligkeiten bereits begonnen und die bedrohten Rheinlande vom leidenschaftlichsten Für und Wider entbrannt waren, enthielt er sich aller thätigen Parteinahme; nur daß es bei der herrschenden Partei Verdacht erregte, daß, wie sich Forster in einem Brief vom 5. August 1792 an Jacobi ausdrückt, sein grader Sinn nicht Anhänglichkeit heucheln mochte, wo er seine Achtung verweigern mußte. Ja selbst nach der Einnahme von Mainz behielt er zunächst noch seine Zurückhaltung. Er war nicht geflohen wie die Anderen, weil (Bd. 8, S. 240. 243) es ihm feig dünkte, mit Verleugnung seiner Grundsätze sich an Adel und Geistlichkeit anzuschließen, und weil er nicht wußte, wohin bei dem Verlust seiner Habe mit Frau und Kindern sich wenden; aber nur mit sehr getheiltem Herzen sah er die Revolution unter seinen Augen, nach wie vor erschien ihm der Weg stiller Reform als möglich und als allein wünschenswerth. »Ich bleibe dabei«, schreibt Forster noch am 21. December 1792 (Bd. 8, S. 248) an den Buchhändler Voß, »daß Deutschland zu keiner Revolution reif ist; ich möchte bittend vor allen Fürsten Deutschlands stehen und sie um ihres eigenen Lebens und um des

Glückes ihrer Völker willen beschwören, es bei Dem, was geschehen ist, bewenden zu lassen, nicht Alles aufs Spiel zu setzen; von oben herab ließe sich jetzt in Deutschland so schön eine Verbesserung friedlich und sanft verbreiten und ausführen, man könnte so schön, so glücklich von den Vorgängen in Frankreich Vortheil ziehen, ohne das Gute so theuer erkaufen zu müssen; ich erkenne mit schrecklicher Gewißheit die ganze Stärke der Gewitterwolke und möchte sie so gern abhalten und zertheilen!« Aber auf die Dauer war diese neutrale Stellung undurchführbar. Bald wurde er immer unentrinnbarer in den Strudel der Ereignisse gezogen, und bald durchbrach in ihm das drängende Freiheitsgefühl alle Rücksicht. Man kann nicht ohne Erschütterung lesen, was Forster am 6. Januar 1793 an Sömmerring (vergl. Sömmerring's Leben. Bd. 1, S. 279) schreibt: »Ich habe mich für eine Sache entschieden, der ich meine Ruhe, meine Studien, mein häusliches Glück, vielleicht meine Gesundheit, mein ganzes Vermögen, vielleicht mein Leben aufopfern muß; ich lasse aber ruhig über mich ergehen, was kommt, weil es als Folge einmal angenommener und noch immer bewährt gefundener Grundsätze unvermeidlich ist. Eins allein, weiß ich, ist unantastbar mein, weil ich allein es antasten könnte; das ist mein Bewußtsein.« Er, der schon in seinen Ansichten vom Niederrhein zur Vertheidigung der gewaltthätigen Neuerungen Joseph's II. dem bekannten Wort Lessing's, daß, was Blut koste, gewiß kein Blut werth sei, die Erwägung entgegengestellt hatte, daß für Meinungen von jeher Blut vergossen worden und daß ohne solche gewaltsame Mittel wir vielleicht noch in unseren Wäldern Eicheln fräßen, er, der schon damals kühn behauptet hatte, daß, wer den Zweck wolle, auch die Mittel wollen müsse und daß Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes meist nur Befeindung des unveräußerlichen Anrechts der Menschen auf Freiheit und Glückseligkeit sei, schreckte nicht zurück vor der Revolution und hielt

die Betheiligung an derselben um so mehr für seine Pflicht, je mehr es galt, die Bürger einerseits aus ihrer Schlaffheit aufzurütteln und andererseits sie der sinnlosen Wüstheit wüster Demagogen zu entreißen. Und er, der von Kindheit auf in unstetem Wanderleben ein vaterlandsloses Dasein geführt hatte, schreckte nicht zurück selbst vor den weitgehendsten Folgerungen der kosmopolitischen Anschauungsweise seines Jahrhunderts; er sah das Vaterland nur da, wo nach seiner Meinung die Freiheit war, und glaubte, wie er noch in einer seiner letzten Schriften, in den »Pariser Umrissen« (Bd. 6, S. 312) hervorhebt, mit Lessing sagen zu dürfen, daß gewisse Zeiten Männer verlangen, die über die Vorurtheile der Völkerschaft hinweg seien und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhöre. Er wurde wegen seines geläufigen Französischsprechens Mitglied der obersten Verwaltungsbehörde. Er wurde Mitglied der Klubbisten, d. h. der politischen Propaganda der rückhaltslos französisch Gesinnten.

Die Tragödie vollzog sich rasch. Die deutschen Heere trafen ernste Anstalten, Mainz zurückzuerobern. Am 25. März 1793 ging Forster mit zwei anderen Abgeordneten nach Paris, um dort den Wunsch nach Einverleibung des neuen Freistaates in die Grenzen Frankreichs dem französischen Nationalconvent zu überbringen. Kurze Zeit darauf aber war Mainz wieder in den Händen der Deutschen.

Forster's Schuld rächte sich schwer. Seitdem war Forster's Leben eine ununterbrochene Kette entsetzlichster Leiden.

Nach der Wiedereinnahme von Mainz wurde auf Forster's Kopf ein Preis von hundert Ducaten gesetzt. Forster blieb in Paris, hineingestoßen in alles Elend des Flüchtlingslebens. Er hatte mit der traurigsten Armuth zu kämpfen; bitter scherzt er, er habe auf der Welt jetzt auf nichts mehr achtzugeben als auf seine sechs Hemden. Seine Familie war von ihm getrennt; zuerst in Straßburg, dann in Neufchatel. Forster hatte, um die

Seinigen vor aller Unbill sicherzustellen, schon während der Mainzer Revolution dies schwere Opfer auf sich genommen.

Und was am tiefsten an Forster nagte, der Gang der Revolution selbst wurde immer trostloser, immer entsetzenvoller. Er bleibt unerschütterlich fest bei seinen Grundsätzen, bei seinem Glauben an den endlichen Sieg seines hoheitsvollen Ideals von Menschenglück und Menschenfreiheit; ringsum aber umwogen ihn, wie er sich schmerzlich gestehen muß, nur blinde leidenschaftliche Wuth, nur rasender Parteigeist und nichtswürdige Selbstsucht, nur ein wüstes Durcheinander von Betrügern und Betrogenen. »O seit ich weiß«, schreibt Forster am 16. April 1793 an seine Frau (Bd. 9, S. 11) »daß keine Tugend in der Revolution ist, ekelt es mich an. Ich konnte, fern von allen idealischen Träumereien, mit unvollkommenen Menschen zum Ziel gehen, unterwegens fallen und wieder aufstehen und weitergehen; aber mit Teufeln, mit herzlosen Teufeln, wie sie hier sind? Immer nur Eigennutz und Leidenschaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt, immer nur Worte für Gefühl, immer nur Prahlerei für wirkliches Sein und Wirken, wer kann das aushalten?« Noch war die wildeste Zeit Robespierre's nicht gekommen, aber wie trüb ahnungsvoll, wie scharfblickend prophetisch ist es, wenn Forster in diesem Brief hinzusetzt: »Die Tyrannei der Vernunft, vielleicht die eisernste von allen, steht der Welt noch bevor. Je edler und vortrefflicher das Instrument, desto teuflischer der Mißbrauch. Brand und Ueberschwemmung, die schädlichen Wirkungen von Feuer und Wasser, sind nichts gegen das Unheil, das die Vernunft stiften wird; wohl zu merken, die Vernunft ohne Gefühl.«

Der hochherzige ideale Schwärmer war in das innerste Mark getroffen. In scherzendem Trübsinn vergleicht er sich oft mit einem flügellahmen Adler. »Man weiß wirklich nicht«, sagt er in einem Briefe vom 2. Juni 1793, »soll man weinen oder

lachen bei den hiesigen Auftritten? Die klügsten Köpfe und, ich glaube, zugleich die tugendhaftesten Herzen unterliegen den Ruhestörern und Intriguanten, die unter der Larve der Volksfreundlichkeit sich bereichern und sich zu Herren von Frankreich machen wollen. Hätte man das Alles aus der Ferne wissen können! Doch das ist eine eitle Betrachtung! Wer sagen kann, daß er nach seiner jedesmaligen Einsicht und nach seinem Gewissen handelt, kann ruhig sein!«

Forster hat vielfach über die französische Revolution geschrieben. Es ist rührend zu sehen, wie treu und fest er in allen diesen Schriften das Banner des unverbrüchlichen Menschheitsideals aufrecht erhält. Er leugnet nicht die Gräuel und Schrecken der Revolution, aber er betrachtet sie als vorübergehenden Naturprozeß.

Zu dieser schweren Enttäuschung kam noch ein anderes entsetzliches Unglück. Schon in den letzten Jahren in Mainz hatte sich sein Verhältniß zu seiner Frau sehr getrübt. Therese, die ihr eigener Vater, der treffliche Heyne, sogar noch im Jahr 1805 (vergl. Sömmerring's Leben. Bd. 1, S. 98) eine hochgeschraubte Natur nennt, hatte sich Forster entfremdet; ihr Herz gehörte Forster's Freund Huber, der damals als sächsischer Geschäftsträger in Mainz lebte. Jetzt da Forster in Paris war, hatten sich Huber und Therese in Neufchatel zusammengefunden. Arglos sieht Forster in Huber nur seinen Freund; und je unglücklicher er sich in Paris fühlt, mit um so größerer Hingebung denkt er an Weib und Kind. Er sendet ihnen selbst das Unentbehrlichste, sorgt, hofft und träumt für sie, und bleibt mit den Geliebten in ununterbrochenem Briefwechsel voll der zartesten und treusten Empfindungen. Für sich selbst hat er auf glückliche Tage verzichtet; aber den Seinigen möchte er so gern noch Glück und Genuß gesichert wissen; lediglich um ihretwillen denkt er an neue Lebensplane, bald will er sich in Indien

eine gesicherte Stellung gewinnen, bald will er Arzt werden, bald in England die Leitung einer Buchdruckerei übernehmen. Und zuletzt kann er es nicht länger ertragen, Diejenigen so lange nicht gesehen zu haben, an denen sein ganzes Herz hängt. Er verschafft sich die Mittel, an der Schweizer Grenze die Frau und die Kinder wiederzusehen. Er sieht das Furchtbarste. Er kann sich nicht täuschen, von welcher Art die Verbindung zwischen Huber und seiner Frau ist. Der hohe edle Sinn Forster's bestand auch diese herbste Prüfung. Forster überwindet sich. Die Treulose hat ihm selbst die Erinnerung an seine Vergangenheit vergiftet; aber sie ist mit seinem tiefsten Empfinden auf's innigste verwachsen, sie ist die Mutter seiner Kinder. Er hält es sogar für möglich, auch unter den völlig veränderten Verhältnissen dereinst wieder in ihrer Nähe leben zu können, ihr unveränderter Freund zu bleiben. Wenige Tage nachher schreibt er, am 6. November 1793, aus Pontarlier an Therese einen Brief, der nur Worte der Liebe, der Hoffnung enthält. »Mir ist zu Muth wie dem Erdensohn Antäus, der neue Kräfte bekam, wenn er seine Mutter Erde anrührte. Mein Muth, auszuharren, ist fester, entschiedener; die Resignation, wenn ich es so nennen soll, in Alles, was nun geschehen mag, hat nun keinen Kampf mehr. Was dahinter ist, sehe ich mit dem Rücken an, und nun vorwärts, vorwärts; wir könnten noch ein zwanzig oder dreißig Jahre vergnügt sein und bei- und nebeneinander leben.« Und auch an anderen Stellen seiner Briefe (Bd. 9, S. 134. 147) spricht er in gleichem Sinn. Aber tief innen nagte und bohrte doch der Gram ununterdrückbar.

Seitdem kränkelte Forster mehr und mehr. Er starb am 11. Januar 1794 in Paris an seinem gichtischen Leiden, das ihm in das Herz getreten war; arm, verlassen, einsam, noch nicht vierzig Jahre alt. Der Redacteur des Moniteur, mit Forster befreundet, scheint der Vertraute von Forster's tiefstem Leid

gewesen zu sein; er ließ es sich trotz aller Gegenvorstellungen nicht nehmen, in der Anzeige von Forster's Tod von einem „chagrin domestique“ zu sprechen.

Noch der letzte Brief Forster's war an seine Frau gerichtet. Er endet mit den Worten: »Küßt meine Herzblättchen!« Auch auf dem Sterbebett waren seine Kinder sein stetes Sinnen und Sorgen.

Therese, seine Wittwe, die so schwere Schuld an Forster's Tod trug, hat für die von ihr im Jahr 1829 herausgegebene Sammlung von Forster's Briefen den Spruch aus Götz von Berlichingen zum Motto gewählt: »Wen Gott niederschlägt, der richtet sich nicht selbst wieder auf. Ich weiß am besten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und meine Wunden. Es ist Alles zusammen.«

Wir möchten diesen Worten den Schluß des Götz hinzufügen: »Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt.«

Die meisten Zeitgenossen urtheilten sehr hart über Forster. Zeiten der Reaction haben ihre Freude daran, die wehrlosen Opfer zu schmähen und zu höhnen. Es schmerzt, selbst Männer wie Schiller und Wilhelm von Humboldt unter diesen unritterlichen Gegnern zu sehen. Das Urtheil der Gegenwart hat dies Unrecht gesühnt. Jetzt hat sich vollauf erfüllt, was Herder in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Sakontala mit Zuversicht aussprach, daß der Name Georg Forster's den Deutschen immer »in lieblichem Andenken« bleiben werde.

Siebentes Kapitel.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode.

Auf die reine und freie Bildungshöhe Goethe's und Schiller's vermochten sich nur Wenige zu stellen. Schon 1784 in dem Gedicht »Zueignung« rief Goethe der Göttin der Wahrheit und Schönheit schmerzlich zu: »Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen; da ich Dich kenne, bin ich fast allein.«

So tief war das Thema der Sturm- und Drangperiode, die verzehrende Pein über den tragischen Zwiespalt zwischen den Forderungen des idealistischen Herzens und den kalt abweisenden Grenzen der Wirklichkeit, in alle Gemüther gedrungen, daß Keiner sich diesem Zwiespalt und dem Ruf nach Versöhnung und Ueberwindung desselben entziehen konnte. Aber während Goethe und Schiller diesen Kampf zu vollendetem Sieg geführt hatten, insoweit nämlich innerhalb streng in sich abgeschlossener Innerlichkeit ausgekämpft werden kann, was einzig der Kampf und der Sieg der fortschreitenden Geschichte selbst ist, mußten sich fast alle die Anderen unfertig entweder mit halben und unzulänglichen Siegen begnügen oder sie verstrickten sich mitten im Kampf wieder in neue Irrungen und Niederlagen.

Gleich Goethe und Schiller kämpfte man gegen die Mängel

und Kränklichkeiten der Sturm- und Drangperiode, aber man blieb nach wie vor unter deren hemmender Nachwirkung.

Die Geschichte der deutschen Dichtung ist die getreue Spiegelung dieser seltsamen und wirren Schwankungen.

Es sind besonders vier bedeutende Erscheinungen, welche auf der Wende des Jahrhunderts neben der großen Dichtung Goethe's und Schiller's hervorragen; die letzten Romane Klinger's, die geniale Humoristik Jean Paul's, die sinnige und durch schwere Lebenstragik tief rührende Gestalt Hölderlin's, die Anfänge der sogenannten romantischen Schule. In allen diesen Erscheinungen derselbe gemeinsame Antrieb und Grundgedanke, die Unverbrüchlichkeit des Idealismus. Aber in der entscheidenden Frage über das Wesen dieses Idealismus und über die Grenze und die Art seiner Verwirklichung, stehen sie, wie zur Denk- und Dichtweise Goethe's und Schiller's, so auch unter sich selbst, in scharfem, oft sogar in leidenschaftlich feindlichem Gegensatz.

1.

Die letzten Romane Klinger's.

Maximilian Klinger, einst einer der wildesten Stürmer und Dränger, war einer der Wenigen, die sich aus den phantastischen Jugendwirren der Sturm- und Drangperiode zu sittlicher Klarheit retteten. Unter den schwierigsten Verhältnissen, durch welche nur die Edelsten makellos hindurchzugehen wissen, hatte er sich zu einem Charakter von seltener Kraft und Hoheit geklärt und gefestigt.

Klinger's Laufbahn in Rußland, wohin er im Herbst 1780 als Vorleser des Großfürsten Paul gekommen, war eine sehr glänzende. Nachdem er mit dem Großfürsten fast ganz Europa durchreist hatte, wurde er 1785 in Petersburg an das Erziehungsinstitut des

adlichen Cadettencorps berufen. Im ersten Jahr der Regierung Paul's wurde er Generalmajor und Director des Cadettencorps, unter Alexander wurde er Curator der Universität Dorpat mit dem Range eines Generallieutenants. Er heirathete eine durch Schönheit und Bildung ausgezeichnete vornehme Russin mit reichem und weitem Grundbesitz, eine natürliche Tochter der Kaiserin Katharina. Er stand auf einer Höhe, wie sie wohl Niemand dem fahrenden Schüler der Sturm- und Drangperiode vorausgesagt hätte. Aber wie Klinger diese Glücksgüter errungen und in welchem Sinn er sie aufnahm, bezeugen die hochherzigen Worte, mit welchen er als Greis in seinem schönsten Buch, in den »Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur,« uns einen Einblick in sein innerstes Sein eröffnet. §. 560 lautet: »Ist es möglich, mit einem wahren, freien, ganz natürlichen, oft auch kühnen Charakter, ohne irgend jemandem absichtlich die Cour gemacht zu haben, ohne alle Intrigue, mit Furcht vor ihr und mit Streben gegen sie, selbst im Kampfe mit schlechten Menschen, durch die Welt zu kommen, darin emporzukommen, sich aufrecht zu erhalten — und das wohl auch am Hofe? Die Frage scheint von einem Träumenden aufgeworfen zu sein; und in der That, der, welcher die Miene des Wachenden dabei annehmen will, muß sie durch sein praktisches Leben schon aufgelöst haben. Was muß indessen ein Mann thun, um den oben angedeuteten Zweck zu erreichen? Freilich manches ganz Ungewöhnliche. Erstlich und vorzüglich muß er an das, was die Menschen Glückmachen nennen, gar nicht denken, streng und kräftig, auf gradem offenem Wege, ohne Furcht und Rücksicht auf sich, seine Pflicht erfüllen, also so rein von Sinn und Geist sein, daß keine seiner Handlungen mit dem schmutzigen Flecken des Eigennutzes bezeichnet sei. Ist von Recht und Gerechtigkeit die Rede, so muß ihm der Große und Bedeutende eben das sein, was ihm der Kleine und Unbedeutende ist.

Er muß zweitens zu seiner Erhaltung und reinen Verhaltung frei von der Sucht zu glänzen, frei von der schaalen Eitelkeit und der unruhigen Ruhm- und Herrschsucht sein, durch deren rastloses Antreiben die Menschen auf dem Theater der Welt die meisten ihrer Thorheiten begehen und Diejenigen, auf und durch welche sie wirken wollen, empfindlicher und tiefer beleidigen, als durch die kräftigste, reinste, ja kühnste Tugend selbst. Drittens muß ein Mann von solchem Gefühl nur auf dem Theater der Welt erscheinen, wann und wo es seine Pflicht erfordert, übrigens als ein Eremit, in seiner Familie, mit wenigen Freunden, unter seinen Büchern, im Reiche der Geister leben. So nur vermeidet er das Zusammenstoßen mit den Menschen über Kleinigkeiten, um die sich das Wesen und Thun derselben im Ganzen dreht, und nur so mag er Verzeihung für seine Sonderbarkeit finden, da er wirklich keinen Platz einnimmt, die Gesellschaft durch seinen Werth nicht drückt und Nichts von ihr fordert, als nach gethaner Pflicht ruhig leben zu dürfen. Reizt er dann den Neid, flößt er dann noch Haß ein, so gründen sich beide auf das, was der Ankläger selbst nicht gern ausspricht, worüber er wenigstens nicht wagt, dem von ihm Angeklagten mit Vorwürfen vor die Stirn zu treten. Wer es nun dahin gebracht hat, dem gelingt gar Vieles in der Welt, dem gelingt sogar, woran er nicht denkt, was er nicht als Zweck beabsichtigt, das endlich zu erhalten, was die Menschen im groben Sinn Glück nennen. Ich könnte das Kapitel verlängern, aber ich setze nur das hinzu: er muß sich vor allem Reformationsgeist und seinen Zeichen hüten, muß nie mit Leuten, die nur Meinungen haben, über Meinungen streiten, muß von sich selbst und über sich selbst nur im Stillen reden und denken, das heißt in seinem tiefsten Innern, in seinem Cabinet.« Und in demselben Sinn sagt §. 589: »Ich habe, was und wie ich bin, aus mir selbst gemacht, meinen Charakter und mein Inneres nach Kräften und Anlagen entwickelt, und da ich dieses

so ernstlich als ehrlich that, so kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von selbst. Mich selbst habe ich schärfer und schonungsloser beobachtet und behandelt als Andere. Durch Geburt und Erziehung lernte ich die niederen und mittleren Stände, ihre Noth, ihre Verhältnisse, ihr Glück, durch meine Lage die höheren und höchsten Stände, ihre Täuschungen, ihre Schuld und Unschuld kennen. Ich habe nie eine Rolle gespielt, nie die Neigung dazu in mir empfunden, und immer den erworbenen und festgehaltenen Charakter ohne Furcht dargestellt, so daß ich die Möglichkeit gar nicht mehr fürchte, anders sein oder anders handeln zu können. Vor der Versuchung Anderer ist man nur dann ganz sicher, wenn man sich selbst zu versuchen nicht mehr wagen darf. Ich habe in einem sehr großen Reiche von der Zeit gelebt, da ich dem männlichen Alter entgegentrat; viele Geschäfte sind mir aufgetragen worden, die mich mit allen Ständen in Verkehr setzten; aber nach ihrer täglichen Beendigung verbrachte ich die mir gewonnene Zeit in der tiefsten Einsamkeit, in der möglichsten Beschränktheit.« Es war Klinger nicht zu verargen, wenn er auf diese hohe sittliche Kraft, in den verwickeltsten Lagen durchaus untadelhaft durch die Welt gegangen zu sein, und sich in der herben Schule des Weltmanns ein unvertrocknetes Herz erhalten zu haben, in seinem Alter mit stolzer Genugthuung zurückblickte. »Dieses nenne ich,« sagt er (ebend. §. 102), »den Kern im Menschen aufbewahren, und darauf arbeite ich, überzeugt, daß der innere Mensch nie altert, wenn Verstand und Herz sich nicht trennen.«

Je schreiender ihm die Gräuel des russischen Despotismus täglich entgegentraten, um so männlicher und selbstgewisser wurde sein Freiheitssinn, um so weiter ausschauend sein Denken über die Ursachen menschlicher Knechtschaft und über die Mittel, denselben abzuhelfen. Rousseau blieb auch dem reifen Mann, was er dem Jüngling gewesen; aber an Rousseau's Seite trat fortan

zugleich Tacitus. Es war ein mannhafter Kampf, welchen Klinger siegreich bestand, freilich nicht, ohne auch seinerseits Wunden davonzutragen. Es war leider nur allzu natürlich, daß dieser grelle Widerspruch zwischen den Forderungen der unveräußerlichen Menschenwürde und der Niedertracht der ihn rings umgebenden Wirklichkeit allmälich seine edle Seele verdüsterte. Finsterer Stoicismus und bittere Menschenverachtung schlichen sich in sein Wesen; Züge, welche in allen späteren Schriften Klinger's schroff hervortreten und uns um so tiefer ins Herz schneiden, je eindringlicher und ergreifender sie die Sprache schwerer und tief empfundener Lebenserfahrung sprechen.

Zu derselben Zeit, da selbst Schiller, der in seinen Jugenddichtungen so Revolutionäre, sich immer mehr und mehr der politischen Dichtung entzog und in hehrster Strebensgemeinschaft mit Goethe einzig nach idealster Formenreinheit suchte, griff die Dichtung Klinger's in die großen öffentlichen Fragen und legte mit rücksichtsloser Schärfe die Schäden bloß, unter welchen Staat und Gesellschaft, Sitte und Denkart verkümmern, und die Menschheit ihrer angeborenen Größe und Herrlichkeit entfremden.

Auch wenn Klinger ein größerer Dichter gewesen wäre, als er in der That war, konnte in so schönheitsloser Wirklichkeit eine solche Poesie nur eine Poesie des Mißmuths, oder, wie die übliche Kunstsprache zu sagen pflegt, nur eine Poesie des Weltschmerzes und der Zerrissenheit sein. Insofern ist Klinger, obgleich in seinem eigensten Wesen durchaus deutsch und seine Schriften ausschließlich nur an die Deutschen richtend, doch ein sehr bedeutsamer Vorläufer der neueren russischen Dichtung, die selbst in ihren reichsten Dichtergenien nur eine pathologische Dichtung, d. h. nur eine Krankheitsgeschichte der herrschenden Staats- und Gesellschaftszustände ist.

Schon in den Trauerspielen Klinger's, welche aus den ersten

Jahren seines russischen Lebens stammen, ist dieser unbeugsam tapfere Freiheitssinn scharf ausgesprochen. Künstlerisch sind diese Trauerspiele schwach, obgleich an die Stelle der jugendlichen Verzerrung jetzt überall Maß und männliche Läuterung getreten ist; aber als sittliche That, als Urkunden der Gesinnung des Dichters, sind sie unschätzbar und aufs tiefste verehrungswürdig. Ein Marquis Posa in russischer Generalsuniform!

Der »Günstling« (1785) ist durchglüht von dem brennendsten Haß gegen den Trug und die Gewaltthätigkeit selbstsüchtiger Höflinge; die Fürsten, wenn auch an sich vielleicht edle Naturen, unterliegen der List und Schmeichelei derselben, und werden in ihren Händen willenlose Werkzeuge der Bosheit. »Damokles« (1790) ist die Tragödie eines edlen republikanischen Helden, der sich von seinem verderbten Volk verlassen sieht, nachdem er auf seinen Ruf die Tyrannei angegriffen. Und in der »Medea auf dem Kaukasus« (1791) liegt nicht blos jener Prometheische Trotz, welcher unerschrocken bleibt, auch wenn ringsum der Erdkreis zusammenbricht, sondern auch mit nicht minderer Ausdrücklichkeit der Gedanke, daß das Pfaffenthum ein ebenso schlimmer Feind menschlicher Bildung und Freiheit sei als der Despotismus.

Allein am tiefsten und ausführlichsten hat Klinger sein Denken und Empfinden in seinen lehrhaften Romanen niedergelegt. Klinger selbst nannte sie, weil er sie als Ausdruck seiner tiefsten Weltanschauung betrachtet wissen wollte, philosophische Romane. Die Abfassung des umfangreichen Cyklus fällt in die Jahre 1791 bis 1805. Klinger trat eben in sein vierzigstes Lebensjahr, als er sie begann.

In der »Nachricht an das Publicum,« welche er dem ersten dieser Romane vorausschickt, betont der Verfasser mit Nachdruck, daß der Plan aller dieser Romane zu gleicher Zeit in ihm entstanden, und daß, so selbständig und abgeschlossen jeder Roman

in sich sei, doch ein fester einheitlicher Grundgedanke durch alle hindurchgehe.

Es ist das alte, aus der Sturm- und Drangperiode herübergenommene Thema von der Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit; aber auf das große Leben der Geschichte angewendet.

Wir unterscheiden drei Gruppen, deren jede diesem Gedanken eine neue Wendung und einen sichtbaren Fortschritt giebt.

Die erste Gruppe besteht aus Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt, aus der Geschichte Raphael's de Aquillas und aus der Geschichte Giafars des Barmeciden. Erschütternde und gedankentiefe Gemälde menschlichen Ringens und Kämpfens gegen Schicksal und Weltlauf; aber herb und versöhnunglos. Von dieser Gruppe vor Allem gilt, was Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik von einem undichterischen Plage- und Poltergeist spricht, welcher Ideal und Wirklichkeit, statt auszusöhnen, nur noch mehr zusammenhetze. Schreckhaft klingt uns überall der unheimliche Refrain entgegen, daß das Gute und Edle unterliege und daß nur das Böse siege und triumphire. Gegen die Schlechtigkeit der Welt bleibe dem Menschen nichts als schmählicher Untergang, höchstens in diesem Untergange das Bewußtsein der Unschuld und eines guten Gewissens.

Klinger's Faust ist nicht eine Tragödie des über seine Schranken hinausstrebenden Menschengeistes in der großartigen Auffassung Goethe's, sondern nur ein Glaubensbekenntniß über Bildung und Geschichte der Menschheit im Sinn Rousseau's. Lange hatte sich Faust mit den Seifenblasen der Metaphysik, den Irrwischen der Moral und dem Schatten der Theologie herumgeschlagen, ohne eine feste haltbare Gestalt für sein Denken und Empfinden herauszukämpfen. Das Leben der Wissenschaft hatte den heftigsten Durst nach Wahrheit in seiner Seele entbrannt; seine Ernte aber war nur Zweifel, nur Unwille über

die Kurzsichtigkeit der Menschen, nur Grollen und Murren gegen Den, der ihn so geschaffen, daß er das Licht zwar zu ahnen, die dicke Finsterniß aber nicht zu durchbrechen vermochte. Er hatte die Buchdruckerkunst erfunden; sein Jahrhundert aber ließ ihn im Stich, er schmachtete mit Weib und Kind im höchsten Elend. Er begann zu glauben, daß bei der Austheilung des Glücks der Menschen den Vorsitz nicht die Gerechtigkeit habe; und sein gekränkter Geist strebte den verschlungenen Knäuel endlich einmal aufzuwickeln. Er wollte den Grund des moralischen Uebels, das Verhältniß des Menschen zu dem Ewigen erforschen; er wollte wissen, ob Gott es sei, der das Menschengeschlecht leite, und — wenn? — woher die qualvollen Widersprüche entstånden. In dieser Pein macht Faust von seiner Kunst der Magie Gebrauch und citirt den Teufel. »Du sollst« — so lauten seine Worte an ihn — »die dunkle Decke wegreißen, die mir die Geisterwelt verbirgt, ich will wissen, warum der Gerechte leidet und der Lasterhafte glücklich ist, warum wir einen rasch vorübergehenden Genuß durch Jahre voll Schmerzen und Leiden erkaufen müssen; Du sollst mir den Grund der Dinge, die geheimen Springfedern der Erscheinungen der physischen und moralischen Welt eröffnen, faßlich sollst Du mir Den machen, der dies Alles geordnet hat.« Der Vertrag wird geschlossen. Der Teufel verpflichtet sich, Faust auf die Bühne der Welt zu führen und ihm zu zeigen, in wie weit der Mensch sich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu sein. Nun beginnt die gemeinsame Wanderung. Faust wird Augenzeuge der schrecklichsten Gräuel der Geschichte seiner Zeit. In Deutschland die Barbarei und Grausamkeit der kleinen Fürsten, welche ihre Unterthanen schnöde verkaufen, in Frankreich die Nichtswürdigkeit und der Despotismus Ludwig's XI., in England Richard III., in Italien das Wüthen und Schwelgen Cäsar Borgia's und Alexander's VI. Faust ekelt vor den Men-

schen, vor ihrer Bestimmung, vor der Welt und dem Leben. Und es ist ganz im Sinn Rousseau's, wenn dem rathlos Verzweifelnden dann der Teufel zuruft: »Thor, Du sagst, Du hättest den Menschen kennen gelernt? Wo, wie und wann? Hast Du auch einmal seine Natur durchforscht und erwogen, hast Du abgesondert, was er zu seinem Wesen Fremdes hinzugesetzt, daran verpfuscht und verstimmt hat? Hast Du die Bedürfnisse und Laster, die aus seiner Natur entspringen, mit denen verglichen, die er der Kunst und seinem verdorbenen Willen allein verdankt? Du hast die Maske der Gesellschaft für seine natürliche Bildung genommen und nur den Menschen kennen gelernt, den seine Lage, sein Stand, sein Reichthum, seine Macht und seine Wissenschaften dem Verderben geweiht haben, der seine Natur am Götzen des Wahns zerschlagen hat. Die Herrscher der Welt, die Tyrannen mit ihren Henkersknechten, wollüstige Weiber, Pfaffen, die die Religion als Werkzeuge der Unterdrückung nutzen, hast Du gesehen; nicht aber Den, der unter dem schweren Joch seufzt. Stolz bist Du an der Hütte des Armen und Bescheidenen vorübergegangen, der die Namen Eurer erkünstelten Laster nicht kennt, im Schweiße seines Angesichts sein Brot erwirbt und in der letzten Stunde des Lebens sich freut, sein mühsames Tagewerk geendet zu haben. Hättest Du da angeklopft, so würdest Du freilich ein schales Ideal von herrischer überfeinerter Tugend, die eine Tochter Eurer Laster und Eures Stolzes ist, nicht gefunden haben, aber den Menschen in stiller Bescheidenheit, großmüthiger Entsagung, der unbemerkt mehr Kraft der Seele und mehr Tugend ausübt, als Eure im blutigen Felde und im trugvollen Cabinet berühmten Helden. Ohne diese Helden, ohne Eure Pfaffen und Philosophen würden sich bald die Thore der Hölle schließen.«

Und die »Geschichte Raphael's de Aquillas« und die »Geschichte Giafars des Barmeciden« werden vom Verfasser aus-

drücklich als Seitenstücke des Faust bezeichnet. Die Geschichte Raphael's spielt zur Zeit der Religionskriege der Spanier gegen die Mauren; ein junger edler Spanier ergreift offen Partei für die Verfolgten und fällt als Opfer der Inquisition. Die Geschichte Giafars ist die Geschichte eines freisinnigen, kühn aufstrebenden Geistes, der alle Verfolgungen und Martern des ergrimmtesten und rachsüchtigsten orientalischen Despotismus zu erdulden hat. Beide Geschichten sind eine so wüste Häufung der furchtbarsten Schaudergemälde, wie sie kein neuerer französischer Romantiker greller hätte erfinnen können; die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klinger's selbst zu entlehnen, nur als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus, wo ein unersättlicher Dämon herumwüthet und herumwürgt, und nur der Dampf der Vernichtung in seine Nase steigt. Und die Nutzanwendung liegt auch hier wieder, ähnlich wie im Faust, in den Worten: »Uns drücken zwei von uns selbst geschaffene und feist genährte Dämonen nieder. Eine verzagte furchtsame selbstige Politik unserer Herrscher, die in dem Menschen nichts erblicken als ein Werkzeug, das gebildet ist, für ihre Lüste, Herrschsucht, Habsucht und Verschwendung zu arbeiten, und die ihm jede Gegenwirkung nach nur von ihnen entworfenen Gesetzen zum Verbrechen zu machen wissen; und eine Religion, die allen Kräften des Geistes und des Verstandes offenen Krieg ankündigt, deren zerschmetternde Keule unaufhörlich vom Blut der Erschlagenen träufelt und die die freche Hand des Priesters unter Lobgesang gegen die Feste des Himmels schwingt.« Andererseits aber suchen diese Schaudergemälde doch nach einer Lösung und Versöhnung. Während Faust an den Uebeln und Gebrechen der Gesellschaft, von denen er entweder blos Zuschauer ist oder die er selbst bewirken hilft, scheitert, zeigen sich, nach dem Ausdruck des Verfassers, Raphael und Giafar als privilegirte Geister, über welche diese Dämonen nichts

vermögen, ja welche, unbesudelt von der sie rings umgebenden Schlechtigkeit, durch ihr Beispiel die Größe und Würde der Menschheit bethätigen. Ist der Mensch reinen Herzens und starker Vernunft, so bleibt er ungebrochen auch in Elend und Tod.

Es folgt die zweite Gruppe; drei Romane, welche gleich der Geschichte Giafar's nach dem Vorbild Wieland's und der Franzosen in die Form orientalischer Märchen gekleidet sind. Nicht so gräßlich und peinigend wie die vorangegangenen Romane, aber breit und allzu absichtlich lehrhaft. Dasselbe Thema, aber mit dem Versuch einer andern Lösung.

Zunächst auch hier wieder die Naturwidrigkeit und Verderbtheit der herrschenden Weltlage. Die beiden ersten Romane, »Sahir« und die »Reisen vor der Sündfluth«, sind politische Satiren, namentlich der deutschen Kirchen- und Staatszustände. Der dritte Roman aber, »Der Faust der Morgenländer oder Wanderungen Ben Hafis'«, der Abschluß und die Spitze dieser zweiten Gruppe, führt die Frage nach dem Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit auf einen durchaus anderen Standpunkt, als der Standpunkt der Romane der ersten Gruppe war. Die Gleichheit des Themas ist durch den Titel angedeutet, welcher mit scharfer Betonung an des Verfassers Behandlung der Faustsage erinnert; gleichwohl steht der morgenländische Faust zu dem abendländischen Faust in schneidendem Gegensatz. Sollen wir unausbleiblich, wie es jenem ersten Faust begegnete, an der Schlechtigkeit der Welt rettungslos zerschellen oder höchstens den leidigen Trost schmerzvoller Entsagung finden? Die Antwort des zweiten Faust ist kühner und thatkräftiger. Die Macht des aus dem tiefsten Herzen kommenden Idealen ist trotz aller Schranken und Widersprüche unvertilgbar. Das Herz soll unter dem kalten Verstand nicht verkümmern. Das Herz erschaffe die That, der Verstand überlege und rathe, Güte und Weisheit seien

miteinander im Bunde, dann geht der Sterbliche festen und sicheren Trittes einher, das Uebrige ist des Schicksals.

In der dritten Gruppe treten wir unmittelbar in die Wirren und Kämpfe der nächsten Gegenwart und Wirklichkeit. Es sind drei verschiedene, untereinander eng zusammenhängende Schriften; zwei Romane, »Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit« und »Der Weltmann und der Dichter«, und eine Sammlung von Aphorismen, welche den Titel »Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur« führt. Klinger's reichste und bleibendste Werke. Unbestechliche Seelenhoheit und ruhige Klarheit erfahrener Weltbildung.

Der erste Roman, »Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit«, ist die Geschichte eines jungen schwärmerischen Staatsmannes, der sich in seiner Jugend ein begeistertes Freiheits- und Tugendideal aus Rousseau gebildet hat und nun auch in seinem reiferen Alter, an die Spitze eines kleinen deutschen Staats gestellt, sein Gewissen nicht unter den Götzen des herrschenden Systems beugen will. Der Lohn seiner hochherzigen Bestrebungen ist das leidvollste Märtyrerthum. Als er bei Ausbruch der französischen Revolution den Adel aufforderte, die Vorrechte aufzugeben, »welche sich für diese Zeit und die darin lebenden Menschen nicht mehr schicken«, wurde er als ein Feind des Adels und der alten und guten Ordnung verdächtigt, verfolgt und verdrängt. Und als er nun selbst nach Frankreich ging, um dort die anbrechende Morgenröthe der neuen Freiheit mit eigenen Augen zu schauen, da erging es ihm, wie es Georg Forster erging; er wurde der Augenzeuge der mörderischen Gräuel der Schreckenstage. Sein Herz verdüsterte sich, und vergebens kämpfte er, in dieser ihn wild umbrausenden Anarchie seine wankende sittliche Kraft in alter Klarheit und Unerschütterlichkeit aufrecht zu halten. Sein Lebensmuth brach vollends, als, wie es ebenfalls das Schicksal Forster's war, die Treulosigkeit einer

heißgeliebten Frau auch sein häusliches Glück vernichtete. Er verliert den Glauben an die Macht der Tugend, er wird Menschenhasser; Menschenhasser besonders darum, weil er sich selbst haßt, daß er aufhören konnte, der zu sein, der er war. Gleichwohl ist dieser Roman, trotz seiner schrillen Herbigkeit, ein Evangelium der Liebe und der Versöhnung. Es ist sehr zu bedauern, daß der Dichter nicht die Kraft besessen hat, das allmäliche Wiedererwachen der besseren Natur seines Helden mit derselben Frische und Eindringlichkeit zu schildern wie deren allmäliche Verdüsterung; die Entsühnung wird nur durch einen Deus ex machina, nicht durch die innere Folgerichtigkeit des Entwicklungsganges herbeigeführt. Aber der Grundgedanke des Romans ist: Es ist im Lauf der Welt schwer, sich den Glauben an die Herrschaft der Tugend nicht erschüttern zu lassen, und doch ist dieser Glaube der einzige Hort, der vor Verzweiflung schützt, und dem Menschen Antrieb und Kraft zum handelnden Leben giebt.

Und der zweite Roman, »Der Weltmann und der Dichter«, betrachtet das Wesen und die Bedingungen dieses handelnden Lebens selbst. Es ist ein mit feinster attischer Anmuth geführtes Gespräch zwischen zwei Jugendfreunden. Der eine ist ein glänzender Staatsmann, der in den klugen Berechnungen seines ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Treibens die Sprache des Herzens nicht kennt oder, insoweit noch ein Stück Jugendidealität in ihm nachklingt, dieselbe als haltlose Phantasterei verwirft; der andere ist ein Dichter, der sich ganz von der Welt abgesondert hat und in stiller Einsamkeit nur den Träumen und Eingebungen seines edlen und begeisterten Herzens lebt. Es ist hergebracht, grade diesen Roman immer als Beweis anzuführen, wie durchaus unausgetilgt die Kluft zwischen Herz und Welt, Poesie und Prosa, idealistischer und realistischer Weltanschauung, oder wie man sonst diese Gegensätze nennen will, in Klinger geblieben sei. Und allerdings ist auch hier wieder, wie überall bei Klin-

ger, die Dissonanz schärfer hervorgehoben, als deren harmonische Lösung; unwillkürlich denkt man an die tiefsinnige Gedankenreihe, welche sich durch Goethe's Werther und Tasso und durch die Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Meister's hindurchzieht und diese Dichtungen einheitlich verbindet. Dennoch scheiden Weltmann und Dichter als Freunde und verstehen sich besser als sie laut erklären. Ihre Schlußbetrachtung läuft darauf hinaus, daß es um den Dichter schlecht bestellt ist, wenn das Herz nur ein eingebildetes vollkommenes Gute will, das der Verstand nirgends finden kann, und daß der Weltmann nur stümpert und sich an Schatten hält, wenn er nicht fest in sich selbst ruht und im Kleinsten wie im Höchsten immer nur aus der vollen und ganzen Menschennatur urtheilt und handelt.

Klinger's letzte Schrift, die Spitze der philosophischen Romane und der Abschluß seines gesammten schriftstellerischen Denkens und Wirkens, waren seine »Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur, Leipzig 1802 bis 1805«. Obgleich scheinbar wirr und abspringend durcheinandergeworfen, sind sie, wie der Verfasser selbst sehr bestimmt hervorhebt, doch von durchaus einheitlichem Geist und Sinn.

Peinvoller und dennoch siegreicher hat selten Jemand den schweren Kampf zwischen Dichter und Weltmann bestanden als Klinger. Nie hat er im Trubel und Lärm der rauschenden Weltbegebenheiten den Blick und die ideale Begeisterung für die letzten und höchsten Ziele der Menschheit, nie im Glanze des Hofes seine warme Volks- und Freiheitsliebe, nie unter den Fährlichkeiten einer vielfach ausgesetzten hohen amtlichen und gesellschaftlichen Stellung seinen tiefen sittlichen Ernst, seine unbeugsame Charakterstärke entweiht und verleugnet.

Wie kann der Deutsche solche Schätze seiner Literatur übersehen und vergessen? Nur die »Maximen und Reflexionen« Goethe's sind vergleichbar. Klinger ist nicht so tief und in sich

harmonisch wie Goethe; aber sein Merken und Sinnen geht nicht blos auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wissenschaft und Kunst, sondern auch auf die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, auf den Gang der Politik und der Geschichte.

Es ist unmöglich, in die reichen Einzelheiten dieser geist- und charaktervollen Gedanken und Empfindungen näher einzugehen. Ein Mann im vollsten Sinn des Worts; lebens- und weltkundig, von der umfassendsten selbständigen Bildung, hell und fest, unerschütterlich wahr und ehrlich gegen sich und Andere. Unbeirrbarer Freiheitssinn ist sein innerstes Wesen. Dies bezeugen alle seine tief empfundenen Betrachtungen über Sittlichkeit und Lebensweisheit, sein begeistertes Lob Luther's und Kant's, und sein brennender Haß gegen die in Deutschland eben aufkommende Romantik; dies bezeugt vor Allem seine erhebende sittliche Entrüstung über die gleißende Nichtigkeit des Fürsten- und Hoflebens, über die geistzermalmenden Wirkungen des Despotismus. Besonders denkwürdig ist das diesen Aphorismen beigegebene Bruchstück einer allegorischen Dichtung »Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit«; es ist das Glaubensbekenntniß über die großen Ereignisse der französischen Revolution. Der Dichter schaudert zurück vor den Freveln und Schrecken, mit denen sich das blutige Werk vollzieht; aber er vergleicht es mit dem schrecklichen Zauberwerk der Medea, welche die starren Glieder des abgelebten Alten in den kochenden Kessel warf, damit sie wieder jung und jugendschön würden. Es hat etwas Rührendes, daß diese Dichtung mit der Hinweisung auf Bonaparte und den jungen Kaiser Alexander schließt, als die Wiederhersteller des erschütterten Tempels des Genius der Menschheit. Die Geschichte weiß, wie bitter diese süßen Hoffnungen enttäuscht wurden; und der Dichter selbst hat schwer unter dieser Enttäuschung gelitten. Aber der Grundgedanke dieser Dichtung ist erhaben und unangreifbar. Wo ist der rettende Ausweg aus

der menschenunwürdigen Finsterniß und Verderbniß? Die Menschheit kann die Erlösung nur sich selbst bringen; durch fortschreitende Aufklärung und freieres Staatsthum.

Maximilian Klinger war kein großer Dichter, aber ein ernster Denker, eine tief ringende Natur.

Eines seiner Aphorismen lautet: »Was ich mit allen diesen Betrachtungen und Gedanken in deutscher Sprache zu dieser Zeit will? Kraft erwecken! Gelänge mir dieses, so wirkte ich ein größeres Wunder als Moses, da er Wasser aus dem Felsen schlug; doch die Juden waren durstig«. Dieses Wort gilt von Klinger's gesammtem Denken und Wirken. Was er selbst sich in harten Bildungskämpfen errungen, das sollte das Eigenthum des ganzen deutschen Volks werden, Heroismus der sittlichen Kraft, Sinn für fortschreitende politische That.

Treffend urtheilt Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik, wenn er (Werke, Bd. 41, S. 130) sagt: »Ich frage Jeden, ob er nicht zugeben und einsehen muß, daß Klinger's Dichtungen den Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Ideal, statt zu versöhnen, nur erweitern, und daß jeder Roman desselben, wie ein Dorfgeigerstück, die Dissonanzen in eine schreiende letzte auflöst. Nur der matte kurze Frieden der Hoffnung oder ein Augenseufzer schließt zuweilen den Krieg zwischen Glück und Werth. Aber ein durch Klinger's Leben und Werke gezogenes Urgebirge seltener Mannhaftigkeit entschädigt für den vergeblichen Wunsch eines froheren farbigen Spiels«.

Seit 1805 hat Klinger nichts Schriftstellerisches mehr veröffentlicht. Doch veranstaltete er 1812 noch eine Auswahl seiner Werke.

Das Alter Klinger's war trüb und freudlos. Zwar gehörte er zu den höchstgestellten Männern Rußlands, selbst Kaiser Nicolaus ehrte ihn noch durch Gunst und Auszeichnungen; seine strenge Pflichttreue und Selbstlosigkeit hatte ihm in der That

trotz der Eifersucht so vieler Höflinge das Vorrecht, ganz er selbst sein zu dürfen, erworben. Aber es zehrte an ihm das schwer empfundene Mißbehagen, in einem Lande und unter einem Volke leben zu müssen, das er nicht liebte; es bedrückte ihn der Schmerz um einen heißgeliebten Sohn, den er in der Schlacht von Borodino verloren, der Schmerz um seine Gattin, die sich über den Verlust dieses Sohnes blind geweint hatte.

Bulgarin in seinen Memoiren (übersetzt von E. v. Rheinthal und H. Clemenz, Jena 1856) und Fanny Tarnow in ihren »Reisebriefen aus Petersburg« (1819) und in ihrem Roman »Zwei Jahre in Petersburg« (1833), geben von Klinger's Persönlichkeit ausführliche Schilderungen. »Seine Haltung«, sagt Fanny Tarnow, »war, ohne steif zu sein, militärisch stolz und grade, und vorzüglich lag in der Art, wie er den Kopf trug, etwas sehr Charakteristisches. Man sah es ihm an, daß er im Leben immer und überall aufrecht gestanden und sich nie demüthig gebeugt habe. In der Tiefe des ruhig sinnenden Blickes sprach sich eine Entschlossenheit und Kraft aus, die dem Aergsten, was der Mann im Leben zu erdulden gehabt hatte, Trotz geboten zu haben schien. In seinem Gesicht war kein Zug von Milde, kein Schimmer von Freundlichkeit, aber auch durchaus nichts Herbes und Abstoßendes, nur Gepräge von Großheit und einer im Lauf der Jahre eisern gewordenen Kraft«. Und dieser Eindruck wird auch von E. M. Arndt (Wanderungen S. 82) bestätigt.

Am 25. Februar 1831 starb Klinger als verabschiedeter Generallieutenant in Petersburg, kurz vor dem Antritt seines achtzigsten Lebensjahres. Auf seinem Grabstein liest man die Worte: »Ingenio magnus, pietate major, vir priscus«. »Groß an Geist, noch größer an Charakter und Gesinnung, ein Mann von alter Art«.

2.

Jean Paul.

Auch Jean Paul ist durchaus ein Kind der Sturm- und Drangperiode.

Johann Paul Friedrich Richter, in der deutschen Literaturgeschichte unter den Namen Jean Paul bekannt, war am 21. März 1763 zu Wunsiedel geboren. Er war kaum vier Jahre jünger als Schiller.

Träumerisch war der Knabe in der stillen Poesie eines ländlichen Pfarrhauses aufgewachsen. In die Seele des regsamen Jünglings fielen die Nachwirkungen Klopstock's und Gellert's, fielen die großen Anregungen Rousseau's, Herder's, Goethe's, Jacobi's. Und dieser gemüthsweiche hochstrebende Jüngling sah sich schon als Leipziger Student, nach dem Tod des Vaters, plötzlich in die drückendste Noth des Lebens geworfen und von der Möglichkeit ruhig steter Fortbildung abgeschnitten. In den entscheidendsten Jahren, in welchen sich die Lebensanschauung des Menschen bildet und festsetzt, umdrängte ihn bald das elendeste Hauslehrerjoch, bald das kummervollste Hungerleben bei der armen Mutter in einem kleinen Landstädtchen im Fichtelgebirge. Wie natürlich also, daß jenes tiefe grüblerische Weh über den tragischen Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen den Forderungen des überquellenden warmen Herzens und der undurchbrechbaren Enge und Kälte der widerstrebenden Weltverhältnisse, das der Grundton der gesammten Zeitstimmung war, auch für ihn der Grundton seines innersten Denkens und Empfindens wurde?

Gleichwie in den ersten Schriften Goethe's und Schiller's und der anderen Stürmer und Dränger, so auch in den ersten

Schriften Jean Paul's die scharfe und rückhaltslose Gegenüberstellung der Wirklichkeit und des gährenden inneren Unendlichkeitsgefühls; und gleichwie in Goethe und Schiller und in den anderen die Wirren der Sturm- und Drangperiode überlebenden Strebensgenossen, so auch in Jean Paul mit zunehmender Reife das Ringen und Kämpfen, diesen Zwiespalt zu überwinden und zu heiterer, in sich befriedigter Versöhnung zu klären.

Doch innerhalb dieser gemeinsamen Stimmungen und Entwicklungen ist die Stellung Jean Paul's eine durchaus gesonderte. Zu dem freien und harmonisch schönen Menschheitsideal Goethe's und Schiller's vermag er nicht vorzudringen; hinter diesen Größten steht er weit zurück sowohl an Begabung wie an sittlicher Energie schonungsloser Selbsterziehung. Und andererseits ist er doch ebensosehr geschützt vor den Schwächen und Einseitigkeiten der anderen Nachzügler der Sturm- und Drangperiode; für die herbe Weltverachtung Klinger's ist sein Gemüth zu weich und liebevoll, für die haltlose Phantastik der Romantiker hat er zu viel Ernst der Gesinnung und zu viel frischen unmittelbaren Thatsachensinn. Jean Paul versöhnt sich nicht mit der Wirklichkeit, und doch liebt er sie. Von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sucht sich die eine in süßlicher Sentimentalität über die Enge der Menschennatur hinwegzuschwärmen und in ungestillter Sehnsucht sich nach dem erträumten Wunderland des schrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber versenkt sich mit liebevoller und gemüthstiefer Hingebung und mit ächt poetischem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdischer Beschränktheit, selbst des unscheinbarsten und geringfügigsten Kleinlebens. So bleibt in Jean Paul sein ganzes Leben hindurch ein ungelöster Widerspruch, ein endloses ruheloses Herüber und Hinüber des, wie es ihm dünkt, unaustilgbaren Gegensatzes der Entzückungen und der Kräfte des Menschen.

Jean Paul ist, wie es jede ächte Bildung verlangt, Idealist und Realist zugleich; aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechseln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. »Flügel für den Aether« und »Stiefeln für das Pflaster«; nur kein ruhiger gemessener Gang. »Dampfbäder der Rührung« und »Kühlbäder der Satire«; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Pein dieses tiefen Zerwürfnisses, in welcher immer »sein satirisches Gefühl seiner erweichten Seele die Mosisdecke abzieht«, ist es, die ihn nach der scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit seines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Versöhnung selbst, aber doch das unwankbare Streben nach Versöhnung ist, der zwar den Bruch der streitenden Gegensätze nicht aufhebt, sondern ihn nur durch ein komisches Ineinanderspielen derselben verdeckt, aber im Witz der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragischen Schmerz mit der Lust innerer Seligkeit belächelt.

Niemand hat über den Ursprung und das Wesen seiner humoristischen Lebensanschauung treffender gesprochen als Jean Paul selbst.

In der am 29. Juni 1795 geschriebenen Vorrede zu seiner idyllischen Novelle Quintus Fixlein sagt er: »Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher, nicht glücklich, zu werden, auskundschaften. Der erste Weg, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: grade herabzufallen in's Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß wenn man aus seinem warmen Lerchennest heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede

für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden andern zu wechseln.« Jean Paul fährt fort: Die Himmelfahrt des ersten Weges sei nur für den geflügelten Theil des Menschengeschlechts, d. h. für den kleinsten. Der zweite Weg sei für die Leidenden und Gedrückten; er mahne sie, die kleinen Freuden höher zu achten als die großen, den Schlafrock höher als den Bratenrock. Der dritte Himmelsweg aber, der Wechsel mit dem ersten und zweiten, sei der angemessenste, weil das Leben selbst ein so buntes Zusammen von langweiligen Ebenen und erhabenen Gotthardsbergen sei; wohl dem, der von kleinen Freuden und Pflichten zu großen steige, und wohl dem, der ebenso wieder aus dem genialischen Glück in das häusliche einzubeugen vermöge!

Und in einem seiner Romane, im Hesperus, sagt Jean Paul, seine Seele kämpfe um das Gleichgewicht seiner negativ elektrischen Philosophie und seines positiv elektrischen Enthusiasmus; aus dem Aufbrausen beider Spiritus könne nichts werden als der Humor. Ja, in demselben Roman nennt er seine Seele eine dreigetheilte, eine empfindsame, philosophische und humoristische.

Jean Paul steht nicht auf der höchsten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichterischer Gestaltungskraft, an Weite des Weltblicks, an Schärfe der Menschenkenntniß. Dennoch ist Jean Paul ein großer und ächter Humorist. Er gehört zu den Seltenen und Auserlesenen, deren Humor auf dem Grund eines liebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemüths ruht.

Die ersten Anfänge Jean Paul's sind unbedeutend und unerfreulich. Die »Grönländischen Prozesse« (1782) und die »Auswahl aus des Teufels Papieren« (1783 — 89) sind das Aussprechen der inneren Zerrissenheit und Zerklüftung; aber nicht in der tiefen Tragik der Jugenddichtung Goethe's und Schiller's,

sondern in der Weise flacher und gestaltloser Satire. Die Form ist barock; der Gehalt ist geringfügig, noch ganz die Stoffwelt Rabener's und Liscow's. Die Stimmung ist eine höchst verbitterte, »Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt, Ekel an der Erde, die nur eine Sackgasse in der großen Stadt Gottes, nur eine dunkle Kammer voll umgekehrter und zusammengezogener Bilder aus einer schöneren Welt ist«. Nirgends ein milder Hauch der Liebe. Als Jean Paul in seinem Alter diese Schriften auf's neue herausgab, wunderte er sich selbst über diese maßlose Herbheit. Das Vorwort sagt entschuldigend: »Der Verfasser genoß zwar täglich während der ganzen Zeit die schönsten Gegenstände des Lebens, den Herbst, den Sommer, den Frühling, mit ihren Landschaften auf der Erde und im Himmel; aber er hatte nichts zu essen und anzuziehen, sondern blieb in Hof im Vogtlande blutarm und wenig geachtet«.

Erst um das Jahr 1790 begann die Blüthezeit Jean Paul's. Die Essigfabrik, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, wurde geschlossen. Der Achtundzwanzigjährige hatte endlich sein eigenstes Wesen gefunden, und das lang zurückgedrückte übervolle Herz ergoß in reich sprudelnder Schaffenslust, was in ihm wogte und fluthete, was in ihm selig war, liebte und weinte.

Aus der Zeit von 1790 bis 1804 stammen alle jene poesievollen seltsamen Schöpfungen, an welche wir vornehmlich denken, wenn wir den Namen Jean Paul nennen.

Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe besteht aus Romanen und Romanfragmenten, die sich mit den höchsten Bildungsfragen beschäftigen und sich zum Theil in den höchsten Gesellschaftskreisen bewegen; die andere Gruppe besteht aus Idyllen des deutschen Kleinlebens. Beide Gruppen gehen in ihrer Entstehung bunt durcheinander, denn sie sind durchaus von der einen und selben Grundstimmung getragen, sind nur verschiedene Spiegelungen des einen und selben Grundgedankens.

Immer und überall der heiße Kampf zwischen Ideal und Leben. In den Romanen die Fragstellung und die Verzweiflung an der Möglichkeit zwingender Lösung; in den Idyllen Ersatz für die mangelnde Antwort, freilich ein sehr beschränkter.

Für die Erkenntniß der Bildungsgeschichte des Dichters sind die Romane am wichtigsten; an künstlerischem Werth sind den Romanen die Idyllen entschieden überlegen.

Das Thema der Romane ist das Thema des Werther, des Tasso, des Wilhelm Meister. Aber was für ein unüberspringbarer Abstand!

Bedeutungsvoll klingt dies Thema bereits im ersten Roman an, in der »Unsichtbaren Loge« (1793). Doch ist das Motiv noch sehr niedrig gegriffen, noch flach moralisirend, noch ganz katechismusmäßig. Gustav, der Held, war, um vor den Verzerrungen des Lebens geschützt zu bleiben, in den ersten zehn Jahren seiner Kindheit in einer ausgemauerten Höhlung des Schloßgartens erzogen worden, hatte sodann einen Hofmeister erhalten, der ihn in alle hohen Ideale des Geistes und des Herzens einführte, wurde Cadett, öffnete sein überströmendes Herz allen Entzückungen erster Freundschaft und erster Liebe, kam an den Hof und unterlag dort nur allzubald den sündhaften Verlockungen, in die ihn eine buhlerische Frau zu ziehen wußte. Hier bricht der Roman ab. Ein pädagogischer Geheimbund sollte die innere Läuterung und Erziehung des Helden zu gereifterer und gekräftigterer Idealität übernehmen.

Höher im Motiv steht der zweite Roman, »Hesperus«, im Mai 1793 begonnen, im Mai 1795 vollendet. Der Kampf des idealistischen Herzens wird klar in's Auge gefaßt, aber er kommt nicht zum Austrag. Victor, der Held des Romans, ein reiferer Gustav, ist durchglüht von der idealsten jugendlichen Begeisterung, er will diese Ideale in Leben und Wirklichkeit führen. Unter der Maske des Leibarztes eines kleinen deutschen Fürsten wird

er zugleich dessen Seelenarzt und Rathgeber. Die wohlgemeinte Absicht verläuft ohne Entwicklung und Ergebniß. Victor flüchtet zurück in seine überquellende Gefühlsinnerlichkeit und findet sein Glück in der Liebe einer gleichgesinnten ätherischen Mädchenseele, in der Liebe Klotildens. Daneben eine Reihe von Charakteren, die in ihrer schroffen Einseitigkeit nur um so eindringlicher die Nothwendigkeit harmonischer Lebensanschauung aussprechen sollen. Der einseitige Realismus in der abgewelkten Herzensdürre des Lord Horion, in der höfischen Nichtigkeit Mathieu's, in der Philisterhaftigkeit Eymann's; der einseitige Idealismus in der Gestalt Emanuel's, dessen Gefühlsüberschwenglichkeit sich bis in den Wahnwitz indischen Büßerlebens verliert und sich zuletzt in sich selbst aufreibt.

Inzwischen aber hatte sich die Bildung Jean Paul's vertieft. Er hatte kleine Reisen gemacht und hatte einige größere Städte gesehen; er lebte eine Zeitlang abwechselnd in Meiningen, Hildburghausen, Koburg, und stand mit den dortigen kleinen Höfen in Verbindung, er hatte viel beobachtet und viel erlebt, er war durch die Schule der Frauen gegangen. Er war in Weimar in die Nähe Goethe's und Schiller's getreten und lebte im belehrenden vertrauten Umgang mit Herder. Und, was wohl zu beachten ist, inzwischen war Goethe's Wilhelm-Meister erschienen, der dasselbe große Thema, durch das Jean Paul so tief bedrängt war, zu so festem und klarem Abschluß gebracht. In zwei aufeinander folgenden Romanen, die mit den früheren Romanen im engsten Zusammenhang stehen, aber deren reifere Fortbildung sind, suchte Jean Paul einen ähnlichen Abschluß zu gewinnen. Der »Titan« ist die Fortbildung des Hesperus und schildert die Nothwendigkeit des Heraustretens aus der Innerlichkeit in das handelnde Leben; in den »Flegeljahren« ergriff Jean Paul das Thema des Wilhelm Meister unmittelbar und schilderte oder wollte wenigstens schildern die Nothwendigkeit

der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Nothwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst sich einmal ausdrückt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft. Aber auch in diesen Romanen nur Streben, nur Anlauf, nur geniales Erkennen und Aufstellen des Ziels; es fehlt die letzte lösende Antwort.

Der »Titan« wurde in den Jahren 1797 bis 1802 geschrieben.

Albano, der Held, wird als Titan bezeichnet, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität. Die Handlung beginnt mit der Liebe zweier überfluthender Herzen. Widerstand von Seiten der herzlosen Aeltern der Geliebten. Liane, eine ätherische, leidenschaftlich erregte, ekstatische Natur, zum Theil dem Porträt der Frau von Kalb, die nach der unglücklichen Liebe zu Schiller in ein gleiches Verhältniß zu Jean Paul getreten war, nachgebildet, erblindet und stirbt. Albano verfällt tiefer Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Er reist nach Italien. Angesichts dieser Grabstätte der Weltgeschichte fühlt er sich verändert bis ins Innerste. »Wie in Rom, im wirklichen Rom«, schreibt er begeistert an seinen Lehrer Dian, »ein Mensch nur genießen und vor dem Feuer der Kunst weich zerschmelzen könne, anstatt sich schamroth aufzumachen und nach Kräften und Thaten zu ringen, das begreif ich nicht; es giebt etwas Höheres als die schwelgerischen Spiele des Gefühls, Thun ist Leben, darin regt sich der ganze Mensch und blüht mit allen Zweigen«. Er sinnt auf große Thaten und will theilnehmen an den Freiheitskämpfen der französischen Revolution. Der Plan wird durchkreuzt. Albano findet eine neue Liebe in Linda, einer hohen, genial starkgeistigen Mädchenseele, in deren Charakterzeichnung wieder ganz bestimmte Eigenheiten und Anschauungsweisen der »Titanide« Charlotte

von Kalb entlehnt sind. Auch diese Liebe endet unglücklich; Linda wird durch die teuflischen Künste Roquairols verführt. Erst in einer dritten Liebe, in Idoine, findet Albano sein eigenes höheres Selbst, das in sich klare und unbefangene Dasein der von ihm als Ziel klar erkannten und doch bisher nicht erreichten harmonischen Seelenschönheit. Zuletzt stellt sich heraus, daß Albano ein Prinz ist. Er kommt zur Regierung und wird ein edler und weiser Fürst.

Nicht ein in sich schönes und harmonisch versöhntes, sondern nur ein nach innerer Schönheit und harmonischer Versöhnung ringendes Gemüth spricht aus der Charakterzeichnung Albano's. Was in Wilhelm Meister innere Entwicklungsnothwendigkeit und feste psychologische Folgerichtigkeit ist, das spielt sich hier, zum Theil in sehr gewöhnlichen Romaneffecten ohne alle Wahrheit und Möglichkeit, nur sehr lose und äußerlich ab; und zwar, da wir Albano nur im Entschluß zu thatkräftigem Handeln, nicht im thatkräftigen Handeln selbst sehen, mehr nur auf das höchste Ziel hinweisend, nicht es bethätigend und verwirklichend. Gleichwohl hatte Jean Paul Recht, wenn er jederzeit den »Titan« als sein Hauptwerk betrachtet wissen wollte. Eine unendliche Fülle tiefster Lebensweisheit liegt namentlich in den Nebencharakteren, die auch hier wieder wie im Hesperus, nur tiefer und genialer, die Schwächen und Gefahren unfertiger Einseitigkeit zu anschaulichem Ausdruck bringen. Schon in den Frauengestalten liegt eine höchst bedeutsame Steigerung; man sieht deutlich die Einwirkung Mignon's und Aurelien's, der schönen Seele, Natalien's. Liane ist die ekstatische Sentimentalität, Linda die emanzipirte Freigeisterei der Leidenschaft, Idoine die in den unüberschreitbaren Lebensbedingungen glückliche und doch von allem Höchsten und Größten gehobene reine und wahre Seelenschönheit. Und noch tiefer enthüllten sich die furchtbaren Abgründe modernen Bildungslebens in der Zeichnung und Gruppi-

rung der Männergestalten. Besonders in zwei Gestalten zeigt sich der scharfblickende tiefsinnige Seelenforscher in genialster Meisterschaft. Es galt die Tragik des krankhaften Idealismus oder, wie sich Jean Paul in einem Briefe an Jacobi (vgl. Aus Jacobi's Nachlaß, herausgegeben von R. Zöppritz. Bd. 1, S. 202) ausdrückt, die Zuchtlosigkeit und Ueberfruchtung desselben hervorzuheben; Jean Paul griff die beiden Richtungen heraus, die ihm und den Zeitgenossen am meisten Verderb drohten. Wie Liane die ekstatische Sentimentalität ist, so ist ihr Bruder Roquairol der überspannte blasirte Schöngeist, der sophistische Wüstling, der im gesetzfeindlichen Glauben an das ausschließliche Recht der alleinseligmachenden Phantasie sich bis zu teuflischer Bosheit verzerrt und zuletzt als »ein Abgebrannter des Lebens« in Selbstmord endet, den er, um auch seinen Tod mit den Schauern der Poesie aufzuputzen, Abends auf dem Theater, vor den Augen einer dichten Zuschauermenge und vor den Augen seiner von ihm frevelhaft betrogenen und geschändeten Geliebten, theatralisch ausführt. Es kann kein Zweifel sein, daß Jean Paul sein Absehen gegen die öde sittenverderbliche Phantasterei der eben entstehenden Romantiker richtete; mit vollem Recht hat man auf Tieck's William Lovell verwiesen. Und neben der Gestalt Roquairol's steht die humoristische Gestalt Schoppe-Leibgebers. Es ist das ergreifende Spiegelbild der trüben Zwiespältigkeit des Humors selbst. Die im unsteten Wechsel spottenden Zorns und hingebender Liebe friedlose Doppelnatur Schoppe-Leibgebers wird sich mehr und mehr selbst ein unheimliches Räthsel; und dies brütend grüblerische Versinken in sich führt ihn allmälich zum Wahnsinn, in welchem sich das zerstörte Ich als das grauenhafte Zusammen von zwei untrennbaren und doch unvereinbaren Doppelgängern anschaut und in entsetzlichster Furcht vor sich selbst zurückschreckt. Es ist klar, daß Jean Paul in diese Gestalt, die auch im Siebenkäs ihr seltsames Spiel treibt, ein gut Theil

seines eigenen Wesens, namentlich aus der herben Zeit seiner Jugend, gelegt hat. Eine unerbittlich strenge Selbstschau!

In den Jahren 1802 — 1804 schrieb Jean Paul »Die Flegeljahre«. Dieser Roman ist die folgerichtig geforderte Fortbildung und Vertiefung des Titan. Es ist die eine Seite der sittlichen Lebenskunst, aus der träumerischen Innerlichkeit in das frisch zugreifende Handeln zu treten; die andere Seite aber ist, daß, soll das Handeln rechter Art sein, der Handelnde sich erst selbst erziehe und kläre.

Die Flegeljahre, obgleich in der Form eines komischen Romans gehalten, sind ein tief ernstes Seitenstück zu Wilhelm Meister's Lehrjahren. Jean Paul war sich dieser Verwandtschaft klar bewußt. Wird in der Bildungsgeschichte Wilhelm Meister's ein junger Mann geschildert, der von idealistischer Ueberschwenglichkeit zur Einsicht in die Nothwendigkeit sittlicher Maßbeschränkung und fester Werkthätigkeit geführt wird, ohne doch darüber die Poesie und die Schwungkraft ächter Idealität zu verlieren, so ist auch hier die gleiche Aufgabe und das gleiche Ziel. Ein reicher Sonderling setzt in seinem Testament einen blutarmen, liebenswürdigen, gefühlsselig träumerischen Jüngling zum Universalerben ein; aber unter Bedingungen, die durch die harten Chicanen und Vexationen der neidischen Nebenerben den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem auch für das werkthätige Weltleben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Es ist ein unvergängliches Bild ächtester Poesie, das uns in Walt, dem Helden des Romans, entgegentritt. Eine Jünglingsgestalt, aus der tiefsten deutschen Gemüthswelt gegriffen; hinreißend liebenswürdig in dem rührenden Widerspruch zwischen der unergründlichen Tiefe seines überströmenden Herzens und der arglosen Blödigkeit und Ungeschicktheit in allen Außendingen. Dem idealistischen Träumer steht sein Zwillingsbruder Vult zur Seite, der realistische, bereits durch das Leben geschulte, welterfahrene

Gegenpart, der Walt zu erziehen und zu überwachen sucht, daß dieser nicht seines Erbthums verlustig werde; Vult erkennt und rügt alle Schwächen Walt's, aber mit dem liebenden Auge des Bruders, der, fern von aller meisternden Härte, auch in der nur halbgeöffneten Knospe die Schönheit der kommenden Blüthe sieht und sich in Allem, was nicht zur äußeren Lebensklugheit in nächstem Bezug steht, sogar willig unterordnet. Nur ein im schönsten Sinn edles und reines Gemüth konnte ein so wunderbares Zusammen und Gegenüber erfinden. Es ist fraglos, worauf der Verlauf des Romans hinausging. Wahrscheinlich wurde durch all die arglosen Unbehilflichkeiten Walt's die Erbschaft verscherzt; ein größeres und höheres Besitzthum aber sollte dem strebenden Jüngling zu eigen werden, die Klärung zu dem ächten und wahren Idealismus, der nicht von dem Leben absieht, sondern in durchgebildeter Weise mit dem Leben versöhnt ist und dasselbe frei schöpferisch fortgestaltet. Gleich Wilhelm Meister sollte der Held, der ausgegangen war, seines Vaters Eselin zu suchen, ein Königreich finden. Aber eine Thatsache von höchster Bedeutung ist es, daß grade dieser Roman unvollendet blieb. Dies Fragmentarische ist kein Zufall. Nur ein Dichter, der in sich selbst zum Abschluß gekommen war, konnte die Erreichung dieses ächten und wahren Idealismus darstellen. Wie bezeichnend, daß sich Jean Paul über diese »geborene Ruine« mit dem Gedanken tröstete, daß der Mensch rund herum in seiner Gegenwart nichts sehe als Knoten, daß erst hinter dem Grabe die Auflösung liege, und daß die ganze Weltgeschichte für uns nur ein unaufgelöster Roman sei!

Und auch die späteren Romane Jean Paul's haben die Lösung nicht gebracht. Das innere Entwicklungsleben Jean Paul's schritt nicht weiter. Im Gegentheil; die schöpferische Kraft Jean Paul's war seit der Herausgabe der Flegeljahre entschieden im Sinken. »Der Komet oder Nicolaus Marggraf«, 1811

begonnen, obgleich erst 1820 — 1822 veröffentlicht, lehnt sich an die Gedankenkreise des Titan. Ein wunderlicher Kauz träumt den Traum hoher Thätigkeit und wählt zu seiner Weltbeglückung die verkehrtesten Mittel; es ist ein Traum, ein wüstes Durcheinander sinnloser Phantastereien. »Katzenberger's Badereise« (1809) lehnt sich an die Gedankenkreise der Flegeljahre. Zwischen einen Realisten, einen widrigen Cyniker, und zwischen einen Idealisten, einen süßlichen Schöngeist nach neuestem romantischen Schnitt, stellt sich eine naiv schlichte, aber tüchtige gebildete Soldatennatur, die sich sogleich alle Herzen erobert. Aber die Ausführung ist dürftig und carrikirt. An die Stelle des ernsten Humors tritt in diesen späteren Romanen das blos Possenhafte, oft sogar das Barocke und Triviale.

Es war ein Wort tiefster Selbsterkenntniß, als Jean Paul am 16. Januar 1807 an Knebel schrieb: »Die zwei Brennpunkte meiner närrischen Ellipse, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, sind meine ewig ziehenden Punkte; und nur gequält geh ich zwischen beiden, entweder blos erzählend oder blos philosophirend, erkältet auf und ab«.

Doch ein Heim muß der Mensch haben. Und es ist rührend zu sehen, wo Jean Paul dieses Heim suchte und fand.

Weil Jean Paul, um in der Sprache Schiller's zu sprechen, seinen inneren Streit nicht in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, so war es ihm Bedürfniß mit innigster Hingebung in naive Zustände und Stimmungen zurückzugreifen, in welchen der Streit noch gar nicht erwacht ist. Oder, um in der Sprache Jean Paul's selbst zu sprechen, weil Jean Paul nicht die reine Höhe des idealischen Glücks gewinnen konnte, war es ihm Bedürfniß, zuweilen seinen Standpunkt zu wechseln und, wenn auch nicht wie Rousseau in die Urwälder, doch mit sentimentalischer Rührung in die stille Beschränktheit bürgerlich häuslichen Glücks einzubeugen.

Hier liegt der Ursprung seiner Idyllen, die reinste und herzgewinnendste Seite Jean Paul's.

Sagt, warum alle die trüben und bangen Zweifel, die das müßig grüblerische Bildungsleben in uns geworfen hat? Ist nicht die unendliche quellende wehende Welt, in welcher sich Kraft an Kraft und Blüthe an Blüthe reiht, um uns, über uns, unter uns? O Jugend, o erste Liebe! O Frühling und Morgenroth und Sternennacht und Freudenthränen! »Wie herrlich ist's, daß man ist«. »Eine athmende Brust, in der nichts als das Paradies, eine Predigt und ein Abendgebet, wahrlich! damit will ich einen Gott zufriedenstellen, der den Himmel verlassen hat, um einen neuen hier unter uns zu finden!«

Jean Paul, in seliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrerleben vogtländischer Dörfer und Landstädte aufgewachsen, wurzelte mit seinen heiligsten Empfindungen in diesen Erinnerungen stillbeschaulicher Genügsamkeit, welche auch aus Armuth und Elend Freude und Glück zu ziehen weiß, und in kindlicher Zufriedenheit an die Möglichkeit, daß es anders sein könne, gar nicht zu denken wagt. Jean Paul wurde der Genremaler des deutschen Kleinlebens. Er, der Goethe und Schiller, nachdem sie sich so ausschließlich der Nachahmung der Antike zugewendet hatten, als »griechenzende Formschneider« verspottete, wurde durch diese ureigen volksthümlichen Gemälde in der That eine sehr wirksame Ergänzung Goethe's und Schiller's. Besonders auf Grund dieser Idyllen ist es geschehen, daß man Jean Paul lange Zeit, freilich etwas überschwenglich, den deutschesten deutschen Dichter genannt hat.

Zuerst wagte sich dies gemüthvoll idyllische Wesen nur ganz verschämt und schüchtern hervor. Unter diesen ersten kleineren Idyllen ist die hervorragendste: »Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal« (1790).

Sie ist geschrieben für Alle, die eine athmende Brust haben

für die einzigen feuerbeständigen Freuden des Lebens, für die häuslichen. Ach, er war so arm, der kindlich gute, stille, bescheidene Schulmeister; aber er verstand von Grund aus die schwere und doch für gute Herzen so leichte Kunst, stets fröhlich zu sein. Er war ein rechter Flügelmann der Freudenhandgriffe, jeden Tag und jede Stunde auszukernen. Weil er ein Bücherfreund war und doch sich die Bücher nicht kaufen konnte, schrieb er sich die Bücher, deren Titel ihm im Meßkatolog am besten gefielen, seelenvergnügt selbst; und sein Sohn klagte oft, daß in manchen Jahren sein Vater vor literarischer Geburtsarbeit kaum niesen konnte. Den ganzen Tag freute er sich auf oder über etwas. »Vor dem Aufstehn,« sagt er, »freu ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag aufs Mittagessen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und Abends aufs Nachtbrot, und so hat der Alumnus Wuz sich stets auf etwas zu spitzen.« Trank er tief, so sagt er: »Das hat meinem Wuz geschmeckt«, und strich sich den Magen; nieste er, so sagte er, »Helf Dir Gott, Wuz!« Im fieberfrostigen Novemberwetter letzte er sich auf der Gasse mit der Vormalung des warmen Ofens und mit der närrischen Freude, daß er eine Hand um die andere unter seinem Mantel stecken hatte; war der Tag gar zu toll und windig, so war das Meisterlein so pfiffig, daß es sich um das Wetter nicht schor. Abends, dachte er, lieg ich auf alle Fälle, sie mögen mich den ganzen Tag hetzen und zwicken wie sie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Nase ruhig ans Kopfkissen, acht Stunden lang. Und kroch er endlich in der letzten Stunde eines solchen Leidentages unter sein Oberbett, so schüttelte er sich darin, krempte sich mit den Knieen zusammen und sagte zu sich: »Siehst Du, Wuz, es ist doch vorbei!« Und nun gar erst die erste Liebe, die Hochzeit, der glückliche Ehestand! Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er verscheidet in seinem Gott vergnügt, sanft und selig. »Wohl Dir, lieber Wuz«, schließt der Dichter, »daß

ich, wenn ich nach Auenthal gehe und Dein verrasetes Grab aufsuche, ich sagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher als wir Alle«.

Tiefer und ausgeführter, aber von gleicher Stimmung, ist das »Leben des Quintus Fixlein« (1795).

Der Held ist ein armer Candidat, der zuerst in einer Stadtschule Quintus, dann Conrector ist, zuletzt Pfarrer in seiner Vaterstadt wird, sich verliebt und verlobt und verheirathet, nach einem Jahr taufen läßt und mit seiner Geliebten ein glückseliges Leben führt bis an sein Ende. Aber über der Schilderung dieser schlichten und engen Begebenheiten liegt so viel zarter lyrischer Hauch, ein so herzliches und gemüthsreines Auskosten aller kleinen Freuden, und zugleich so viel komische Schalkheit, daß dieses herrliche Idyllion unbedingt die herrlichste Dichtung Jean Paul's ist. Wie wundervoll ist sogleich der erste Eingang, das ungeduldig geschäftige Wesen der alten Mutter, die den Besuch ihres Sohnes erwartet, wie wundervoll das Werden und Wachsen der Liebe zwischen Fixlein und seiner künftigen Braut Thienette! Wie wundervoll ist die kindliche Eitelkeit des Quintus, als er seine Ernennung zum Conrector erhält! »Er wußte kaum, was er von seinem gestrigen närrischen Aufblähen über seine Quintur nur denken sollte; die Quintusstelle, sagt' er zu sich, kommt gegen ein Conrectorat in gar keine Betrachtung; mich wundert's, wie ich gestern stolziren konnte vor meiner Veränderung, heute hätte ich doch eher Fug dazu!« Und das Gestehen der Liebe, die Verlobung, die Hochzeit, das Erwarten des ersten Kindes, der Tauftag! Alles ist Leben und Gluth und Licht.

Und noch eine ganze Reihe ähnlicher köstlicher kleiner Genrebilder. Wie anmuthend ist vor Allem auch (1797) »Der Jubelsenior«. Es ist die Schilderung eines treuen Seelenhirten, der den hohen Ehrentag seines fünfzigjährigen Amts- und Ehejubiläums mit einer frommen Jubelpredigt vor seiner Gemeinde

feiert! Das fünfzigjährige Paar wird vom Sohn aufs neue eingesegnet!

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt eine andere Idylle ein, die in ihrem letzten Theil in den Ton des Romans übergeht. Sie führt den Titel: »Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs« (1795).

Die gemüthstiefe, aber beschränkte Haushälternatur Lenetten's, der Aerger des Armenadvocat Siebenkäs über die durch diese geschäftige Beschränktheit veranlaßten Störungen in seinen dichterischen Arbeiten, die innere Seelenheiterkeit, mit welcher er seine Armuth erträgt, der Jubel über einen kleinen Gewinn bei dem Vogelschießen, der ihn eine Zeitlang über die drückendsten Verlegenheiten hinüberhilft, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe des ächtesten Humors geschildert, die es sehr begreiflich macht, daß grade dieser Roman sich von Anbeginn viele Freunde erwarb. Aber ein tief krankhafter Zug liegt in ihm. So sehr ist auch Jean Paul vom Teufel falscher Genialitätssucht besessen, daß er es nur als durchaus gerechtfertigte Selbsterhaltung betrachtet, wenn sein Held vermittelst des elenden Possenspiels eines Scheintodes und eines Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber veranstaltet, sich von seiner guten treuen Lenette frei macht, um, befreit von ihr, ein neues erhöhtes Dasein zu beginnen. Lenette, die sich mit einem ihr gleichgestimmten alten Hausfreund verheirathet, wird schuldlos und wider ihr Wissen in das Verbrechen der Doppelehe gestürzt. Glücklicherweise stirbt sie. Siebenkäs aber kommt über ihren Tod mit leichter Rührung hinüber. Das ist eine Trübung des sittlichen Bewußtseins, die der schlimmsten Leichtfertigkeit der Sturm- und Drangperiode und der Romantiker in nichts nachsteht!

Siebenkäs ist ein verrätherisch treues Spiegelbild der zwiespältigen Natur Jean Paul's selbst; entzückende Feinfühlig-

keit für die Poesie des scheinbar Alltäglichen, aber krankhaft und verzerrt durch phantastische Schrullen.

Allein was man auch gegen Jean Paul auf dem Herzen hat, wer kann angesichts dieser bedeutenden Gedanken- und Empfindungswelt in Abrede stellen, daß Jean Paul ein würdiger Sohn seiner großen Zeit ist und daß er tief und redlich theilgenommen hat an ihren tiefen Bildungskämpfen?

Und doch ist Jean Paul, einst der angebetete Liebling aller Kreise, jetzt fast völlig vergessen!

Man liest ihn nicht mehr; man verurtheilt und bespöttelt ihn nur, blind, ohne Verhör.

Freilich ist es erfreulich, daß unsere Zeit der schwächlichen Schönseligkeit, die in Jean Paul so üppig wuchert, endlich entwachsen ist. Aber gerecht ist es trotzalledem nicht, der einseitigen Ueberschätzung eine ebenso einseitige Unterschätzung entgegenzustellen.

Zu einem richtigen Urtheil über Jean Paul gelangt man nur, wenn man nicht, wie es meist geschieht, die Romane Jean Paul's und seine idyllischen Genrebilder unterschiedslos zusammenwirft. Es ist nicht blos ein Unterschied der Ziele und Stimmungen, es ist auch ein Unterschied des dichterischen Werthes. Man kann sich von den Romanen abgestoßen fühlen, und sich doch an den Idyllen herzlich erquicken.

Von den Romanen Jean Paul's gilt es allerdings, daß wir uns jetzt nicht ohne inneres Widerstreben in sie hineinleben können. Es ist eine höchst seltsame psychologische oder, besser gesagt, pathologische Erscheinung, daß Jean Paul, weil er niemals über das jugendliche Schmerzgefühl des klaffenden Widerspruchs zwischen sentimentaler Verzückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdstößen des Lebens hinübergekommen ist, in allen Dichtungen, die diesen Widerspruch zur Darstellung bringen, sich durchaus, wie man treffend gesagt hat, in alle Art

und Unart eines achtzehnjährigen Jünglings festgerannt hat, in seine jugendliche Begeisterung und in seine jugendliche Unreife.

Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ist ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der deutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnsüchtig träumerischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem süß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der rührenden holden Tölpelei, die vor lauter Fülle und Tiefe der überwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen vermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Aber nicht nur, daß Jean Paul nicht selten schon diesen entzückenden Charaktertypus selbst, mehr als die ihm eingeborene Poesie erfordert und verträgt, mit allerlei schönseligem Aufputz behängt und verzerrt; dieser Charaktertypus ist in der That das Einzige, was er innerhalb des hohen Stils dichterisch zu schaffen vermag. Was außerhalb dieses Typus steht, versagt ihm. Es ist völlig richtig, wenn man von Einförmigkeit seiner Phantasie gesprochen hat. Schon die Mädchengestalten Jean Paul's, insoweit sie nicht dem leidenden und gedrückten Theil der Menschheit entnommen sind, sind nichts als unmögliche Mondscheingebilde, glänzende Lilien aus der zweiten Welt, die sich selber ein Zeichen sind, daß sie bald in diese fliehen. Wie also gar die Charaktere, die außerhalb dieser lyrischen Musik des Herzens stehen! Die kalten Verstandesmenschen, die harten Väter, die boshaften Minister und Höflinge, die sich diesen träumerischen Jünglingen und Lilienjungfrauen entgegenstellen, sind entweder schablonenhafte Carricaturen oder nur unbeholfene Umrisse, schattenhaft verschwimmend; selbst Gestalten wie Roquairol und Leibgeber-Schoppe, in denen ein fester Griff in das Leben gewagt wird, bleiben nur ein tiefes künstlerisches Wollen, ohne plastisch lebenskräftige Durchführung. Die unmittelbare Folge

solcher Armuth der Charaktergestaltung ist Armuth und Zusammenhanglosigkeit der Handlung. Nie hat Jean Paul eine spannende, dramatisch bewegte Handlung zu erfinden vermocht; immer nur ein loses Nacheinander möglicher und unmöglicher Begebenheiten, das sich den Forderungen strenger Motivirung und fester einheitlicher Komposition zu entziehen sucht, indem sich das vordrängende Ich des Dichters für den Berichterstatter einer nur sprunghaft und stückweise überlieferten biographischen Erzählung ausgiebt. Daher wie bei allen Künstlern, die es am Wesentlichsten der Kunst fehlen lassen, viel überwuchernde Ornamentation, die sich in Jean Paul bis zur unerträglichsten Geschmacklosigkeit steigert; ermüdende Breite, viel abgeschmackt gelehrtthuerischer Citatenkram, viel verschrobene und gekünstelte Witzelei, viel eitles Schaugepränge mit überallher zusammengetrommelten Bildern und Gleichnissen, viel Jagen nach Barockem und Wunderhaftem, viel geflissentliches Hinarbeiten auf Erweichung der Thränendrüsen. Jean Paul's Romane sind zopfig und manierirt. So sehr es bei all dem Herrlichen, das sie enthalten, zu beklagen ist, sie sind unrettbar veraltet.

Es ist nicht zu sagen, wie verderblich Jean Paul durch diese Auflösung aller Kunstform gewirkt hat. Noch in Heine und in den Schriftstellern des jungen Deutschlands finden wir diesen üblen Einfluß.

Ganz anders die Idyllen. Auch sie sind vorwaltend lyrisch. Nicht Darstellung von Zuständen oder Handlungen, nicht greifbarer drastischer Situationenwitz, wie es Sache des ächten künstlerischen Humors ist; nur Darstellung von Stimmungen, die durch die stille Zwiesprache ihrer inneren Idealität mit der harten Außenwelt Lächeln und Rührung erregen. Aber Gehalt und Gestalt decken sich. Liebe gute Menschen, die in aller Enge und Trübsal voll innerer Seligkeit sind. Nur sehr selten vereinzelte Züge falschen Empfindelns und Witzelns.

Ein Idyllion wie Quintus Fixlein ist ein Juwel nicht blos unserer, sondern aller Literatur.

Lassen wir nicht Jean Paul, dem unvergleichlichen humoristischen Genremaler, entgelten, was Jean Paul, der manierirte Historienmaler, gesündigt hat.

Wir stehen am Schluß der Betrachtung der dichterischen Thätigkeit Jean Paul's.

Doch war die dichterische Thätigkeit zwar die hervorragendste Seite Jean Paul's, aber nicht seine ausschließliche.

Im Sommer 1804 war Jean Paul nach Baireuth übergesiedelt. Er lebte ein friedliches häusliches Stillleben. Er war glücklich verheirathet. Seine Stellung war sorgenfrei; er bezog ansehnliche Honorare und vom Fürst Primas (Dalberg) eine später vom König von Baiern übernommene Pension. Er verpuppte sich mehr und mehr in die Art eines deutschen Kleinstädters, dem sein täglicher Spaziergang nach einer ganz bestimmten Tabagie mit einem bestimmten Maß von Kaffee und Bier nicht fehlen durfte. Ein Theil seiner späteren Romane und Idyllen fällt in diese Zeit. Aber zugleich veröffentlichte Jean Paul jetzt eine Reihe von philosophischen und politischen Schriften, die man nicht übersehen darf, will man ein treues Charakterbild dieses seltenen Mannes gewinnen.

Zuerst die philosophischen Schriften.

Von jeher hatte Jean Paul sich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutschen Philosophie aufs angelegentlichste beschäftigt. Schon 1779, in seinem sechzehnten Jahre, hatte er als Primaner in Hof eine Abhandlung über die Nothwendigkeit philosophischer Studien geschrieben. Kant hatte ihn angezogen und abgestoßen. Fichte hatte sich tief in seine Seele gesenkt; nicht blos, daß die geniale Conception Leibgeber-Schoppe's mit seiner wahnwitzigen Furcht vor dem Doppel-Ich ohne die Einwirkung Fichte's gar nicht möglich gewesen wäre, er schrieb (1800) in der Clavis

Fichtiana seu Leibgeberiana gegen Fichte ausdrücklich eine Gegenschrift. Es war sehr natürlich, daß die philosophische Denkweise Jean Paul's vorzugsweise Gefühlsphilosophie war. Von Rousseau war Jean Paul ausgegangen; in Herder, der seinen Spinozismus gegen ihn zwar nicht verhehlte, aber doch nicht verletzend hervorkehrte, fand er seinen vertrauten Freund und Berather. Aber studirt hatte er, wie er am 29. Januar 1800 an Jacobi selbst schrieb, eigentlich doch nur die Philosophie Jacobi's. Nicht Gläubigkeit, aber scharfe Betonung der Träume und Wünsche des eigensüchtigen Herzens. Der getreuste Ausdruck dieser phantasirenden Philosophie ist (1797) »Das Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele,« dem später in gleichem Sinn die unvollendete »Selina« folgte. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Richtigkeit unterbauen. Jedoch die eigenthümlichsten philosophischen Werke Jean Paul's sind seine »Vorschule der Aesthetik« (1804) und die »Levana oder Erziehlehre« (1806). Die Vorschule der Aesthetik ist unendlich reich an den feinsinnigsten Einblicken in das Wesen des künstlerisch dichterischen Schaffens, insbesondere des humoristischen, ist unendlich reich an treffenden Schlagworten, die nicht in der geschulten Form begriffsmäßiger Entwicklung auftreten, aber die Summe einer sehr ausgebreiteten selbsterlebten Erfahrung epigrammatisch zusammenfassen. Je mehr die Aesthetik von der schwindelnden Höhe einer sogenannten Metaphysik des Schönen wieder auf den festen Boden einer künstlerischen Stillehre zurückkehren wird, um so mehr wird das verdienstvolle Büchlein Jean Paul's wieder zu Ehren kommen. Die Levana, obgleich an ungehöriger Vermischung philosophirenden und poetisirenden Tons leidend, ist eine sehr beachtenswerthe Ergänzung der Jean Paul'schen Dichtung. Herrlich sind namentlich die Bilder aus dem Kinderleben und die Abschnitte über weibliche Erziehung. Alles geht auf die reine ideale und doch fest

werkthätige Gesinnung oder, wie Jean Paul sich ausdrückt, auf die innere Harmonie von Liebe und Kraft.

Und sodann die politischen Schriften.

Noch tiefer als Goethe und Schiller erkannte Jean Paul als das Grundübel unserer Bildung, als die Schwäche unserer Dichtung, als die Wurzel der eigenen inneren Unfertigkeit und Zerrissenheit, das schwere Mißverhältniß zwischen der Tiefe und Hochherzigkeit unserer Ideale und der Dumpfheit und Jämmerlichkeit unseres staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Und während Goethe und Schiller ob dieses Jammers eigensüchtig in die Welt der schönen Formen, in die schöne Kunst des Griechenthums flüchteten, blieb Jean Paul, der in der Vorstellung des heutigen Geschlechts immer nur für einen schwachmüthigen Träumer gilt, sein ganzes Leben hindurch fest und scharf auf die politischen Kämpfe der tief bewegten Gegenwart gerichtet und wendete ihnen unerschrockenen Mannesmuthes sein tiefstes Lieben und Hassen zu. Die warme innige Volksliebe, die in seinen Idyllen liegt, bewährte und bethätigte sich als der Grundzug und die treibende Kraft auch seines politischen Denkens und Handelns. Der herrliche Aufsatz Jean Paul's über Charlotte Corday (1799) beweist, daß er einer der Wenigen war, die an dem idealen Ursprung und Zweck der französischen Revolution festhielten, auch nachdem dieselbe längst in blutigen Gräueln von sich selbst abgefallen war, und die Franzosen in schweren beutegierigen Kriegen gezeigt hatten, daß ihnen mehr daran liege, eine vergrößerte Nation als eine große zu werden. Und als Napoleon mit seinen unvergleichlichen Kriegsthaten die ganze Welt berauschte und erschreckte, gehörte Jean Paul zu den Ersten, die zornmüthig zu entschlossenem Widerstand riefen und, statt fürchtender Bewunderung, hoffende Siegszuversicht nährten und predigten. »Für die Menschheit«, schrieb er am 24. Juni 1806 an Jacobi, »gebe ich gern die Deutschheit hin; sobald aber Beide den einen und

selben Gesammtfeind haben, so wende ich mein Auge von diesem.« Während der ganzen schmachvollen Zeit der Unterdrückung war er in Zeitschriften und Flugschriften einer der hochherzigsten und tapfersten Vorkämpfer für Das, was sich einige Jahre nachher so unerwartet großartig erfüllte. Er hat nicht gewirkt mit der zündenden Kraft eines Fichte und Arndt; dazu war seine Sprache zu manierirt, seine Form zu verkünstelt. Aber vergessen sollen wir nicht, daß er in unheilvoller Zeit Heilsames zu reden wußte, und daß seine »Dämmerungen für Deutschland« (1809) und seine »Politischen Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche« (1810 — 1812) Töne anschlugen, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Man lese die in diesen Fastenpredigten enthaltenen Satiren: »Mein Aufenthalt in der Nepomukkirche während der Belagerung von Ziebingen« und »Die Doppelheerschau in Großlausau und in Kauzen«, die eine gegen die schmachvoll verrätherische Uebergabe deutscher Festungen an die Franzosen, die andere gegen die nichtswürdige Kriecherei der Rheinbundsfürsten geschrieben, und man wird noch heut erfüllt vom bittersten Schamgefühl. Mit vollster Begeisterung folgte er den großen Freiheitskämpfen von 1813 und 1815. Sie waren ihm tief innerstes Labsal, »ein Zersteuben der Centralsonne des Teufels«. Und als nun das fremde Joch abgeschüttelt war, da war Jean Paul wieder einer der Wenigen, die die Waffen nicht in fauler Ruhesucht vorzeitig ablegten, sondern gegen die üble Restaurationspolitik der Fürsten das Banner der Volksrechte entfalteten. Ueberall waren gesinnungslose romantische Hofsophisten geschäftig, zur Rückkehr zum schrankenlosesten Absolutismus zu rufen; Jean Paul mahnte in seiner »Friedenspredigt« (1818) in ganz entgegengesetztem Sinn die Fürsten, daß, wenn ihnen jetzt die Wahl gegeben sei, entweder allmächtig oder ohnmächtig zu werden, diese Allmacht nicht auf Kosten des Volks, sondern nur im engsten Anschluß an das vertrauenverdienende Volk er-

richtet werden könne. Als Schmalz und seine Creaturen in Preußen ihr schandvolles Wesen trieben, sprach Jean Paul die unvergänglichen Worte: »Bedenkt, Ihr Fürsten, daß die Völker Euch gegen den allmächtigen Prätendenten Europens vielleicht treuer geblieben sind als Ihr ihnen gegen ihn, und daß sie dies zu einer Zeit gethan, wo er Eure Throne zu Treppen, ja Treppengeländern des seinigen machte. Dieses Volk that das Höchste für Euch, nämlich nicht blos den ersten Feldzug nach Paris, sondern auch den zweiten. Nichts wiederholt sich schwerer als die Begeisterung; aber doch wiederholte das Volk sie und zwar mitten im Glauben, daß ihm die zweite Begeisterung und Opferung wäre zu ersparen gewesen. Wenn Ihr nun, Ihr Fürsten, dieses harmlose, rachlose, nie heuchlerische, nie meuterische Volk zu würdigen versteht, wenn Ihr den seit Tacitus' Zeiten bestehenden Tugendbund eines zu keinem Lasterbund fähigen Volks anerkennt, aus welchem das Zwillingsgestirn eines Fürstenbundes und später einer Völkerschlacht aufgegangen: wem werdet Ihr vertrauen, dem mehr als tausendjährigem Tugendbund oder dem Schmalzischen geheimen Rath?« Jean Paul war der feste Vorkämpfer für Preßfreiheit. Und Jean Paul war der feste Vorkämpfer für freies Verfassungsleben. »Es giebt Wendezeiten der politischen Witterung, Endscheidpunkte für Staaten; diese Zeiten halte man heilig. Eine solche Zeit stand sonnenwarm über Griechenland nach dem Siege über Xerxes; eine solche Zeit arbeitet jetzt in Deutschland nach dem Siege über den neusten Xerxes. Wir sind der bitteren Vergangenheit los, aber der fruchttragenden reifen Zukunft noch nicht Herr. Im Volk muß daher öffentlicher Geist, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt. Nur der Landtag, — sage: der Landtag — kann das Volk zu Gemeinsinn erhöhen.«

Wir wissen, wie schmählich Deutschland damals um diese Hoffnungen und Forderungen betrogen wurde.

Jean Paul starb am 14. Februar 1825 im dreiundsechzigsten Jahr. Sein Alter war trübe. Er war fast erblindet. Und die Ursache seines Todes war der Gram über den Verlust seines einzigen Sohnes, der durch verdüsterte Frömmelei einer Nervenüberreizung verfallen war, welche ihn in der schönsten Jünglingsblüthe ins Grab führte.

3.

Hölderlin.

Seit den ersten Regungen der Sturm- und Drangperiode war ein neues Geschlecht herangewachsen. Aber zunächst wiederholte der junge Nachwuchs nur die maßlosen Gefühlsüberschwenglichkeiten, von denen sich Goethe und Schiller in ernster Selbsterziehung inzwischen befreit hatten. Aechte Jünger der Sturm- und Drangperiode, poesieberauscht in krankhafter Phantastik schwelgend!

Hölderlin ist eine der denkwürdigsten Gestalten dieser denkwürdigen Epigonen.

Friedrich Hölderlin war am 20. März 1770 geboren zu Lauffen am Neckar, in der Nähe von Heilbronn. Im Herbst 1788 war er auf das Tübinger Stift gekommen; gleichzeitig mit Schelling und Hegel, die bald seine vertrautesten Freunde und Studiengenossen wurden. Es war ein hochbewegtes Jugendleben. Noch durchzitterten die gewaltigen Einwirkungen Rousseau's alle jungen Gemüther, die ersten Dichtungen Goethe's und Schiller's zündeten mit der Zaubergewalt eines neuen Evangeliums. Nun kam die hehre Freiheitsbegeisterung der beginnenden französischen Revolution, welche die kühnen Traumwünsche vollauf

zur Verwirklichung zu führen schien. Wir hören von den Biographen Schelling's und Hegel's, wie die begeisterten Jünglinge an einem schönen Frühlingsmorgen in jugendlicher Begeisterung auf einer nahen Wiese einen Freiheitsbaum pflanzten. Die ersten Gedichte Hölderlin's sind durchglüht von der Feier der unentreißbaren Menschenrechte. Dem politischen Freiheitsgefühl entsprach das religiöse. Der Streit Jacobi's und Mendelssohn's über Lessing's Spinozismus war die wirksamste Propaganda für Spinoza gewesen. Am 12. Februar 1791 schrieb Hölderlin, wie K. Rosenkranz in Hegel's Leben (1844. S. 40) berichtet, in Hegel's Stammbuch die Worte Goethe's: »Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten« und dazu: »Ἓν καὶ πᾶν.« Der begeistertste rückhaltsloseste Pantheismus wurde der Nerv seiner gesammten Lebensanschauung. Und dazu trat in Hölderlin die innigste Hingebung an das Griechenthum, insbesondere an die hohe Poesie Homer's und Hesiod's, des Tragikers Sophokles, Platon's, und an die großen Gestalten der bildenden Kunst, insoweit er dieselben, ohne sinnliche Anschauung, aus Winckelmann's schwungvollen Schilderungen erfassen konnte. Doch des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Trotz des reichen und tiefen Bildungsgehalts blieb Hölderlin eine überreizte phantastische und, wie Schiller auf Grund inniger persönlicher Theilnahme und Beobachtung sich ausdrückt, eine heftig subjectivische Natur, verzärtelt und eigensüchtig nur in sich selbst lebend. Schelling und Hegel gewannen sich, der Eine in glänzender Raschheit, der Andere langsamer, aber nur um so gründlicher und gediegener, eine großartige Siegesbahn; Hölderlin verblieb durchaus in den Schwächen und Kränklichkeiten der nachwirkenden Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Er wußte denselben einen neuen Gehalt und eine veränderte eigenthümliche Färbung zu geben; aber ihre Schranken zu durchbrechen vermochte er nicht.

Es ist eine höchst seltsame Mischung, in welcher uns die entscheidenden Bildungselemente Hölderlin's in seiner Dichtung entgegentreten. Glühendes Freiheitsgefühl, klarer und kühner Pantheismus, die höchsten Menschheitsideale; dies Alles aber nur als elegische Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der schönen Griechenwelt. die einst das schöne geschichtliche Dasein dieser vollendeten freien und reinen Menschlichkeit gewesen.

Warm und wahr spricht Hölderlin diesen Grundton seines Denkens und Empfindens in dem Gedicht »Griechenland« aus:

„Mich verlangt in's bessere Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an."

Und noch am 1. Januar 1799 schreibt Hölderlin (Sämmtl. Werke. Herausgegeben von Theodor Schwab 1846. Bd. 2, S. 56) an seinen Bruder: »O Griechenland, mit Deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem gutem Willen tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich sage und treibe, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.«

In Hölderlin war diese elegische Sehnsucht nach der verlorenen Heimath nicht wie in Goethe und Schiller Sporn zu wagendem Wetteifer, sondern nur träumerische Wehmuth, nur schmerzliches Verzichten auf die höchsten Wünsche und Hoffnun-

gen menschenwürdigen Daseins. Nur selten und fast ganz vereinzelt, wie im »Gesang des Deutschen«, der beseligende Trost, daß auch jetzt noch der Athener Seele, die sinnende, still bei den Menschen walte, und daß auch jetzt noch Dichter und Weise seien, denen der Gott gegeben, den großen Alten zu gleichen.

Am deutlichsten zeigt sich die Gesinnung und Denkweise Hölderlin's in seinem Roman »Hyperion oder der Eremit in Griechenland«. Die Idee und der erste Entwurf stammt bereits aus dem letzten Jahr der Tübinger Studentenzeit. Doch die eigentliche Ausführung erfolgte erst unter den bedeutenden Anregungen, die er, als Hauslehrer im Hause der Frau von Kalb, in den Jahren 1794 und 1795 in Jena und Weimar gewann, und unter den tiefen Seelenerlebnissen, in welche er sich in Frankfurt am Main verwickelte, wo er seit dem Januar 1796 als Hauslehrer in der Familie eines reichen Kaufherrn weilte und von einer unglücklichen Liebe zu der Frau des Hauses erfaßt wurde. Der erste Band erschien Ostern 1797; der zweite Band Ostern 1799.

Hyperion, ein junger Neugrieche, nimmt begeistert theil an dem unglücklichen Freiheitskampf der Griechen von 1770. In Briefen an seinen Freund und an seine Geliebte berichtet er von seinen Hoffnungen und Enttäuschungen.

Die Fabel ist unklar und zerflossen; kaum der leiseste Ansatz von Handlung und individualisirender Charakterzeichnung. Odenhaft dithyrambische Herzensergüsse; ein getreues Abbild des Dichters, gedankentief und voll hochherziger Begeisterung, aber noch jugendlich unreif, phantastisch empfindelnd. Ueberraschend sind die feingefühlten Landschaftsgemälde der griechischen Berge und Meerbuchten; selbst für Den, der Griechenland mit eigenen Augen gesehen hat, von poesievoller Wahrheit.

Schiller, welcher dem jungen Dichter, den er schon 1793 in Schwaben kennen gelernt hatte, unausgesetzt den wärmsten

Antheil widmete, bekannte in einem Brief an Goethe vom 30. Juni 1797, daß er sich durch Hölderlin's wunderliches Gemisch von heftiger Leidenschaftlichkeit und philosophischem Geist und Tiefsinn sehr oft an seine eigene sonstige Gestalt erinnert fühle; und diese Bemerkung ist so wahr und zutreffend, daß man ernstlich die Frage aufwerfen kann, ob der entscheidende Grundzug Hölderlin's, die tief elegische Sehnsucht nach der entschwundenen Herrlichkeit des Griechenthums, nicht ganz unmittelbar durch Schiller's Gedicht »Die Götter Griechenlands« hervorgerufen und bedingt ist. Aber andere Einflüsse waren nicht minder mächtig. Die ringende weltmüde Innerlichkeit Hyperion's gemahnt doch am meisten an die ringende weltmüde Innerlichkeit Werther's; ja ohne Werther wäre Hyperion gar nicht denkbar. An die Einwirkung Goethe's schließt sich zugleich die Einwirkung Heinse's. Die aus dem Jahr 1790 stammende »Hymne an die Göttin der Harmonie« (Werke. Bd. 2, S. 190) trägt ein Motto aus dem Ardinghello; und sicher ist es sehr bedeutsam, daß Hölderlin (ebend. S. 41) am 2. November 1797 in einem Briefe an seinen Bruder mit ganz besonderer Genugthuung hervorhebt, Heinse habe sich sehr aufmunternd über Hyperion geäußert.

Von seinen Reisen ist der junge Grieche in sein Vaterland zurückgekehrt. Er wandelt auf den Höhen des Isthmus, den Blick gerichtet auf die herrliche Wildniß des Helikon und Parnaß, auf die paradiesische Ebene von Sikyon, auf den glänzenden Meerbusen, an dessen Saum das einst so jugendlich heitere Korinth liegt. Aber das Geschrei des Jakals, der unter den Steinhaufen des Alterthums sein wildes Grablied singt, schreckt ihn auf aus seinen Träumen. »Wohl dem Mann, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt; aber wenn mich Einer an das meinige mahnt, so wird mir immer als schnürt' er mit dem Halsband eines Hundes mir die Kehle zu.« In grollender

Trauer erschließt sich sein tiefster Herzensgrund. Zwei große Stimmungen sind es, die sein ganzes Denken und Empfinden bestimmen, glühender Pantheismus und tief innerlich lebendige Liebe für die schönheitsvolle Welt des griechischen Alterthums. Es ist ein ächt Spinozistisches Glaubensbekenntniß, wenn sich Hyperion in seinem Schmerz an die Natur wendet, an die wandellose, stille und schöne, und dann in die begeisterten Worte ausbricht: »Du scheinst noch, Sonne des Himmels! Du grünst noch, heilige Erde! Die Fülle der allebendigen Welt ernährt und sättigt mit Trunkenheit mein darbendes Wesen. Mir ist, als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf ins Leben der Gottheit. Eins zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen! Eins zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden. Eins zu sein mit Allem, was lebt! Mit diesen Worten legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Scepter weg und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewig einigen Welt, und das eherne Schicksal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beseligt und verschönert die Welt.« Und es ist, als hörten wir einen hellenisirenden Werther, wenn uns Hyperion erzählt von dem unendlichen Freiheitsgefühl, das wie der Titan des Aetna aus den Tiefen des menschlichen Wesens heraufzürne und das nur in den hohen Geistern des Alterthums Befriedigung und Erfüllung gefunden. »Wer hält das aus, wen reißt die schreckende Herrlichkeit des Alterthums nicht um, wie ein Orkan die jungen Wälder umreißt, wenn sie ihn ergreift wie mich und wenn, wie mir, das Element ihm fehlt, worin er sich ein stärkend Selbstgefühl erbeuten könnte? O mir, mir beugte die Größe der Alten, wie ein Sturm, das Haupt, mir raffte sie die Blüthe vom Gesichte und oftmals lag ich, wo

kein Auge mich bemerkte, unter tausend Thränen da wie eine gestürzte Tanne, die am Bache liegt und ihre welke Krone in die Fluth verbirgt.«

»O Ihr, die Ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen, wißt Ihr seinen Namen? Den Namen Deß, der Eins ist und Alles. Sein Name ist Schönheit. Noch weiß ich es nicht, doch ahne ich es, der neuen Gottheit neues Reich. Von Kinderharmonie sind einst die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein. Von Pflanzenglück begannen die Menschen und wuchsen bis sie reiften; von nun an gährten sie unaufhörlich fort, von innen und außen, bis jetzt das Menschengeschlecht wie ein Chaos daliegt, daß Alle, die noch fühlen und sehen, Schwindel ergreift. Aber die Schönheit flüchtet aus dem Leben der Menschen in den Geist; Ideal wird, was Natur war; und wenn von unten gleich der Baum verdorrt ist und verwittert, ein frischer Gipfel ist noch hervorgegangen aus ihm und grünt im Sonnenglanze, wie einst der Stamm in den Tagen der Jugend. Ideal ist, was Natur war.« — — »Du frägst nach Menschen, Natur? Du klagst wie ein Saitenspiel, worauf nur der Wind spielt, weil der Künstler, der es ordnete, gestorben ist? Sie werden kommen Deine Menschen, Natur! Ein verjüngtes Volk wird Dich auch wieder verjüngen, und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit Dir! Es wird nur Eine Schönheit sein, und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.«

In dieser Gemüthsstimmung geht Hyperion in den Krieg, welcher das entwürdigte Volk aus seiner Schmach ziehen und der heiligen Theokratie des Schönen einen Freistaat erobern soll. Entsetzliche Enttäuschung! Das Volk ist unrettbar entartet; es

plündert, es mordet. Wie kann man mit einer Räuberbande ein Elysium pflanzen? Die Griechen unterliegen.

Soll sich Hyperion einen Träumer schelten, weil seine Thaten nicht reiften? Findet sich vielleicht ein anderes Volk für die neuen Tempel? Er kommt nach Deutschland. Ist es hier anders? »Es ist ein hartes Wort«, schreibt Hyperion an seinen Freund Bellarmin, »und dennoch sag ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre als die Deutschen. Handwerker siehst Du, aber keine Menschen; Denker, aber keine Menschen; Priester, aber keine Menschen; Herren und Knechte, junge und gesetzte Leute, aber keine Menschen; ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande verrinnt? Muß ein solches Volk nicht fühllos sein für alles schöne Leben, ruht nicht überall der Fluch der gottverlassenen Unnatur auf solchem Volk? Es ist herzzerreißend, wenn man die Dichter, die Künstler sieht, und Alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgestalt an seiner Thüre saß, indeß die unverschämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht?«

»Wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert und zu solchem Volke kömmt; und dreifach Wehe dem, der, sowie ich, von großem Schmerz getrieben, ein Bettler meiner Art, zu solchem Volke kömmt!«

Mit diesem schneidenden Mißton schließt der Roman. Friede und Trost findet Hyperion nur in der Natur, der selig stillen. »O Sonne, o ihr Lüfte, bei euch allein lebt noch mein Herz! O die Natur, ich hab ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum, und sage, nur Du lebst! Was ist denn der Tod und

alles Wehe der Menschen? Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. Es scheiden und kehren im Herzen die Adern, und einiges ewiges glühendes Leben ist überall!«

Dieser Schluß ist so jäh und so unklar, daß es nicht Wunder nimmt, wenn man die Geschichte Hyperion's meist nur als ein unvollendetes Bruchstück betrachtet. Aus Hölderlin's Briefen erhellt, daß ihm der Roman als ein durchaus abgeschlossener galt. Es liegt in diesem unthätigen verstimmten Naturkultus Etwas, was an Arthur Schopenhauer's buddhistische Beschaulichkeitslehre erinnert.

Nach der Vollendung des Hyperion ging Hölderlin an eine Tragödie, deren Plan ihn schon seit 1796 beschäftigte. Sie sollte den Titel führen: »Der Tod des Empedokles«. Verschiedene Entwürfe und vielfache Bruchstücke der begonnenen Ausführung haben sich erhalten. Es ist unzweifelhaft, daß auch hier wieder eine Werthernatur als Held gedacht war; freilich eine Werthernatur mit Prometheischem Trotz. »Empedokles«, heißt es im ersten Entwurf (Werke. Bd. 2, S. 300), »ist durch sein Gemüth und durch seine Philosophie zum Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und nur im großen Accord mit allem Lebendigen empfunden ihn ganz erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, blos weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, an das Gesetz der Succession gebunden ist.« Eine Weltschmerztragödie!

Keiner wird diese Bruchstücke lesen, ohne im Innersten er-

griffen zu werden von dem hohen lyrischen Schwung dieser tief grollenden Innerlichkeit. Die Katastrophe sollte auf die Tragik der trotzigen Selbstüberhebung gestellt werden. »Doch Euch, ihr Götter, ihr Leisewandelnden, Euch ist zur Herrschaft das Verborgene gegeben, und wo ein Eigenmächtiger der Wieg' entsprossen ist, da seid Ihr auch und geht, indeß er unbesorgt zum Frevel wächst, stillsinnend fort mit ihm und lauscht hinab in seine Brust.« Statt sich einzuengen in die verderbte Welt, stürzt sich Empedokles lieber in die Flammen des Aetna, »um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen«. Aber es fehlt auch hier die sichere Führung der Handlung, der feste Griff anschaulicher Charaktergestaltung.

Groß und bedeutend ist Hölderlin nur als Lyriker. Seine ersten Gedichte allerdings sind noch breit und von Reflexion erdrückt. Aber die Rathschläge Goethe's und Schiller's, die ihn zu Kürze und klarer Gegenständlichkeit drängten, waren nicht unwirksam geblieben. Einige seiner späteren Gedichte, in denen er den Reim verließ und sich, ganz in seiner antikisirenden Weise, in feste plastische Rhythmen fügte, sind unverlierbare Perlen. Hier entfaltet sich sein innerstes Wesen, seine tiefe ursprüngliche Poesie, seine stille innige Sinnigkeit, seine reine und freie Naturanschauung, sein scharfer landschaftlicher Blick tief ergreifend und herzgewinnend.

Hölderlin's Lyrik ist Eigenthum aller Gebildeten; Hölderlin's Hyperion und Empedokles kennt nur die Geschichte.

Frühzeitig und auf eine sehr beklagenswerthe Weise wurde die Entwicklung Hölderlin's unterbrochen. Eine Werthernatur, hatte er die leidenschaftliche Liebe zu Susanne Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, nicht in sich niedergekämpft. Im September 1798 vertrieb ihn der verletzte Gatte aus dem Hause. Man spricht von Thätlichkeiten, die dabei vorgefallen. Die Schmach ging Hölderlin ins Innerste; zumal, wie es scheint,

das Verhältniß der Liebenden rein war, frei von Fehltritt. Die Briefe Hölderlin's aus dieser Zeit sind tief verstört. Auf den letzten Blättern des Hyperion, die erst nach dieser Unbill geschrieben sind, schreibt Diotima an Hyperion: »Wem einmal so wie Dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude!« Immer deutlicher zeigten sich Spuren beginnender Geisteskrankheit. Zuerst lebte er in Homburg bei einem treuen Jungfreunde, dann machte er Versuche erneuten Hauslehrerlebens in der Schweiz und in Südfrankreich. Der Irrsinn kam im Juli 1802 zum vollen Ausbruch, nachdem wenige Wochen vorher die Geliebte gestorben. Hölderlin war damals zweiunddreißig Jahre alt. Die Krankheit verlor allmälich an Heftigkeit, blieb aber unheilbar. Auf Grund eines kleinen Vermögens kam er in die Pflege einer gutherzigen Bürgerfamilie in Tübingen.

Länger als vierzig Jahre hat Hölderlin dieses umhüllte Dasein geführt. Erst am 7. Juni 1843 wurde er erlöst.

„Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos wie der schlafende
Säugling athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen

Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab."

4.

Die Anfänge der Romantiker.

(Vgl. H. Hettner: Die romantische Schule. Braunschweig 1850.)

Es waren seltsame und vielverschlungene Entwicklungen, aus denen gegen das Ende des Jahrhunderts jene denkwürdige Schriftstellergruppe hervorging, die unter dem Namen der romantischen Schule bekannt ist.

Die hervorragendsten Führer dieser neuen Bewegung, die beiden Brüder Schlegel einerseits, und Ludwig Tieck andererseits, waren anfangs von einander durchaus unabhängig und ohne alle persönliche Berührung. Die Schlegel wurzelten in wissenschaftlichen Stimmungen und Neigungen, Tieck in dichterischen. Aber beide Theile waren erfüllt von der gleichen Begeisterung für ächte Poesie und Schönheit, wie sie so eben durch das große Schaffen Goethe's und Schiller's lebendig und jugendkräftig geweckt worden, von dem gleichen Haß gegen die anspruchsvolle Plattheit und Philisterei der herrschenden Tagesgötzen. So bildete sich allmälich unter den Alters- und Gesinnungsgenossen das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit, das Streben nach festem Zusammenwirken. Der Kreis erweiterte sich durch Gleichgestimmte. Erst seit dieser Wendung kann man von einer einheitlichen Schule sprechen.

August Wilhelm Schlegel, ein Sohn Johann Adolf Schlegel's, geboren am 8. September 1767 zu Hannover, hatte in Göttingen unter Heyne und Bürger schon früh sich ausschließlich



ästhetischen Studien zugewendet. Bis in das Jahr 1795 lebte er als Hauslehrer in Amsterdam, im Anfang des Jahres 1796 war er nach Jena übergesiedelt. Er war von emsigster und weitgreifendster Rührigkeit. Sein Sinn ging vorzugsweise auf neuere Sprachen und Literaturen. Er, als einer der Ersten, hat durch seine ebenso gründlich liebevollen als unbefangenen Besprechungen ein tieferes Verständniß Goethe's eingeleitet; und ebenso hatte er in diesen ersten Jugendjahren für Schiller's kühn aufstrebende Dichtung die aufrichtigste Bewunderung, seine Beurtheilung und Erklärung von Schiller's »Künstlern« ist ein unvergleichliches Musterstück feinsinnigster Kunstkritik. Die hohe Poesie Shakespeare's hatte sich tief in seine Seele gesenkt. Außer Goethe's herrlichen Erörterungen über Hamlet im Wilhelm Meister gab es damals noch Nichts, was Schlegel's Aufsätzen über Shakespeare in Schiller's Horen an die Seite gestellt werden konnte. Seit 1797 erschienen die ersten Bände jener großartig epochemachenden Shakespeareübersetzung, durch welche Shakespeare erst in Wahrheit in Deutschland eingeführt wurde und welche dann durch Tieck und Wolf Baudissin ihren unübertrefflichen Abschluß fand. Und dabei griff sein feines Verständniß und seine meisterhafte Uebersetzungskunst bereits auch in das Italienische und Spanische hinüber. Uebersetzungen aus Petrarca und aus Dante's Göttlicher Komödie, Nachbildungen spanischer Romanzen gehören zu seinen ersten Jugendversuchen. Herder's Ausblicke auf eine Weltliteratur gewannen in A. W. Schlegel ihre erste glänzende Erfüllung. Späterhin zog Schlegel auch die alte Literatur und Calderon und das Indische in sein Bereich.

Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder, obgleich nachher recht eigentlich der organisatorische Doctrinär der Schule, war in seinen Anfängen nicht so bedeutend. Er war am 10. März 1772 zu Hannover geboren. In Göttingen und Leipzig hatte er hauptsächlich den Alterthumsstudien obgelegen, und die kleine

Schrift »Von den Schulen der griechischen Poesie«, mit welcher er 1794 in Biester's Berliner Monatsschrift zuerst als Schriftsteller auftrat, und einige andere kleinere Schriften, welche sich derselben unmittelbar anschlossen, bezeugen, daß seine Absicht nach dem Vorbild Winckelmann's auf eine Geschichte der griechischen Poesie ging; er fußte auf den großen Anregungen Herder's, zu denen bald die Anregungen von Wolf's Prolegomena traten. Bald aber stellte auch er sich mitten in das modernste Literaturleben. Seine zweite größere Schrift »Ueber das Studium der griechischen Poesie«, welche 1796 zuerst auszugsweise in Reichardt's Journal Deutschland (St. 6, S. 393 ff.) und sodann noch in demselben Jahr in seinem Buch »Die Griechen und Römer« erschien, behandelte das große Thema von dem Verhältniß der antiken und modernen Dichtung, das Schiller durch seine Abhandlung über das Naive und Sentimentalische zur brennenden Tagesfrage gemacht hatte. Es ist ein wüstes Durcheinander geistvoller, aber schnell zusammengeraffter und nur sehr ungenügend durchdachter Lehren und Anschauungen, nur eine trübe Verflachung und Verwirrung des von Schiller bereits klar Erkannten und scharf Gesonderten. Der Ausgangspunkt und der leitende Grundgedanke ist die Hinweisung auf die hohe urbildliche Mustergiltigkeit der griechischen Kunst als »des Gipfels aller künstlerischen Vollendung«, als »der ewigen Naturgeschichte des Schönen«; aber so unreif und so jugendlich phrasenhaft, daß es nicht zu verwundern ist, wenn diese hohle Ueberschwenglichkeit in einigen Xenien Schiller's die verdiente Züchtigung fand. Das Ziel der neueren Kunst sei die Wiedergeburt der Antike; wenn auch nicht der äußeren Formen und der zufälligen Regeln, so doch des Geistes und der inneren Schönheitsidee. Goethe wird besonders deshalb als die Morgenröthe ächter Kunst und Schönheit gepriesen und in diesem Sinn sogar über Shakespeare gestellt, weil an ihm sich am deutlichsten die tiefe Verwandtschaft

der deutschen Dichtung mit der griechischen zeige; und an Schiller wird besonders sein Aeschyleischer Geist hervorgehoben und der an die griechischen Chorgesänge erinnernde Schwung seiner »Götter Griechenlands« und seiner »Künstler«. Dazwischen aber schwirren wieder unverstandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, welche Schiller durch seine Einführung des Begriffs des Sentimentalischen den modernen Kunsteigenthümlichkeiten gegeben hatte. Friedrich Schlegel bezeichnet das in Schiller's Sinn Sentimentalische bald als das »geistig Interessante«, bald als das »Charakteristische«. Die Meister dieses Interessanten und Charakteristischen sind ihm Dante und vor Allem Shakespeare; nur Uebergangsstufen zum letzten und höchsten Ziel, aber Uebergangsstufen, durch welche sattsam bewiesen werde, daß jedes große, selbst regellose Product des modernen Kunstgenius ein ächter und an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt und, so fremdartig der äußere Anblick scheine, eine wahre Annäherung zur Antike sei. Wer kann in Ausführungen dieser Art etwas Förderndes oder gar Reformatorisches sehen? Wer verargt es Schiller, daß er die Xenien, welche er gegen diese Abhandlung Schlegel's richtete, mit einem Stoßseufzer schloß, der die bedeutsame Ueberschrift »Gefährliche Nachfolge« führt? Das Epigramm lautet: »Freunde, bedenket euch wohl, die tiefere kühnere Wahrheit Laut zu sagen; sogleich stellt man sie euch auf den Kopf«.

Ludwig Tieck, am 31. Mai 1773 in Berlin geboren, war, obgleich aus dem Handwerkerstand erwachsen, von Kindheit auf von den schöngeistigen Kreisen Berlins berührt. Die ersten Dichtungen Goethe's waren seine erste Nahrung gewesen, Schiller's Räuber waren tief in seine Seele gedrungen, schon früh hatte er den begeistertsten Bund mit Shakespeare und Cervantes geschlossen. Schon als Göttinger Student hatte er Ben Jonson's Volpone und Shakespeare's Sturm bearbeitet und die noch heut

beachtenswerthe Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren geschrieben. Bald studirte er auch die italienische Literatur. In der Lustspieldichtung Holberg's fand er einen Theil seines eigensten Selbst. Mit seinem Jugendfreund Wackenroder, der später als der Verfasser der »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und der »Phantasieen über Kunst« bekannt wurde, hatte er sich nach dem Vorgang der ersten kunstwissenschaftlichen Schriften Goethe's und Herder's in die gemüthstiefe Erhabenheit und schlichte Innigkeit der mittelalterlich deutschen Kunst eingelebt. Ein geborenes schauspielerisches Talent ersten Ranges kannte er alle Forderungen und Geheimnisse seelenvoller dramatischer Darstellung und verfolgte die Leistungen der aufstrebenden Berliner Bühne mit lebendigster Begeisterung und mit dem eingehendsten Verständniß. Jene wunderbare Vielseitigkeit künstlerischer Kenntniß und Empfindungsfähigkeit, die sein ganzes Leben hindurch einer seiner hervorragendsten Vorzüge geblieben ist und die seine Schriften für alle Zeit zu einer unerschöpflichen Fundgrube ächtester und feinsinnigster Kunstbelehrung macht, war schon früh sein Eigenthum und sicherte ihm die Ueberlegenheit über Alle, die in Berlin als Vertreter der lebhaft verhandelten Literaturfragen in Ansehn standen. Aber vorzugsweise fühlte sich der hochstrebende Jüngling doch als Dichter. Und wie die Dichtung Jean Paul's und Hölderlin's, so ist auch die Jugenddichtung Tieck's nur ein neues tiefbedeutsames Zeugniß, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen dieses jungen Geschlechts noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt war.

Wir unterscheiden in der Jugenddichtung Tieck's drei Gruppen; und es ist nicht schwer, eine jede derselben auf ihren geschichtlichen Ursprung zurückzuführen. Die erste Gruppe ist die wüste Gefühlsphantastik, der verdüsterte Weltschmerz. Es ist

beachtenswerth, daß ein Brief, welchen Wackenroder an Tieck schrieb, als derselbe in Halle studirte, ihm den Vorwurf macht, daß er sich schon als einen der Welt Abgestorbenen betrachte und Alles um sich her wie aus dem Grabe und wie durch die Gitterfenster eines düsteren Gewölbes ansehe. Vgl. Briefe an Ludwig Tieck; herausgegeben von K. v. Holtei. 1864. Bd. 4, S. 189. Zu dieser Gruppe gehören die Erzählungen »Almansur (1790)« und »Abdallah (1792)«; Verzerrungen Werther's und Karl Moor's, gegen welche die verbitterten weltverachtenden Romane Klinger's nur harmlose Ketzerei sind. Und zu dieser Gruppe gehört vor Allem der Roman »William Lovell«, 1792 begonnen und 1796 vollendet; eine Dichtung, die, wenn ihr nicht die drastische Kraft innerlich folgerichtiger Charakterzeichnung und der feste Griff einheitlich fortschreitender Handlung fehlte, zu dem Gewaltigsten, aber auch Allerfurchtbarsten gehören würde, was die menschliche Phantasie an öder schreckhafter Herzensverzweiflung ersonnen hat. Der Held, eine an sich edle Natur, empfindsam, schwärmerisch, voll reinster Begeisterung für Natur und Menschheit, aber haltungslos und im Sinn der neuen Kraftmenschen in der leidenschaftlichen Erhitzung des Gemüths das Höchste suchend, stürzt sich in nichtswürdiger Sophistik von Orgie zu Orgie und in dieser von Verbrechen zu Verbrechen. »Wer sich selbst etwas näher kennt, wird den Menschen für ein Ungeheuer halten«, das ist das grause Thema, das in den mannichfachsten Variationen uns immer entsetzlicher entgegenklingt; das ganze Dasein erscheint wie ein tolles Fastnachtsstück; die Freigeisterei des Herzens schlägt allem Ewigen und Festen der Sitte und Bildung hohnlachend ins Gesicht, es bleibt nichts als die nackte sichselbstzerstörende Selbstsucht. Und zu dieser Gruppe gehörten auch die Trauerspiele »Der Abschied (1792)« und »Karl von Berneck (1793 und 1795)«, die zuerst den faden Gespensterspuk der sogenannten Schicksalstragödien

bei uns einführten und das Menschenschicksal unter die rohe Obmacht dunkler Naturmächte stellten. Die zweite und dritte Gruppe der Tieck'schen Jugenddichtungen, obgleich ebenfalls aus den Einwirkungen der Sturm- und Drangperiode hervorgegangen, ist gesunder und kräftiger. Die zweite Gruppe schließt sich an die Wiedererweckung der volksthümlichen Bestrebungen. Nicht umsonst hatte Tieck, wie er sich selbst einmal ausdrückt, an Goethe's Götz von Berlichingen das Lesen gelernt, wenn er sich auch nach der Natur seiner dichterischen Kraft auf Gehalt und Ton der alten halbvergessenen Volksbücher beschränkte. Der blonde Ekbert, die Geschichte von den Haimonskindern, die wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence, die denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger, 1796 entstanden, sind, gleichviel ob freie Erfindung oder Bearbeitung alter Ueberlieferungen, ganz unvergleichliche Prachtstücke ächter Volksphantasie; es war wahrlich kein geringes Lob, daß man anfangs überall nach den Quellen des blonden Ekbert suchte. Die dritte Gruppe ist die Literatursatire als phantastische Komödie. Diese dramatischen Märchen entstanden größtentheils in den Jahren 1796 bis 1798. Wohl mochten die kleinen Puppenspiele Goethe's die ersten Anregungen gegeben haben, aber die Komik Tieck's ist verwegener und vielseitiger und zugleich künstlerisch durchgebildeter. Die Widerwärtigkeiten der Zeit, ihre Irrthümer und Abgeschmacktheiten, verfallen der ausgelassensten satirischen Geißel; der »Blaubart« ist gegen die aberwitzige Gespreiztheit der neuen Ritter- und Räuberromantik gerichtet, »der gestiefelte Kater« gegen die Plattheit der bürgerlichen Rührstücke, insbesondere der Iffländerei und deren Bewunderer, wie sie so eben in Böttiger seicht und dünkelhaft laut geworden, »die verkehrte Welt« und »Prinz Zerbino« gegen die hausbackene Aufklärungsmoral und Philisterweisheit. Die Form aber ist jener trunkene tolle phantastische Humor, der

der Lebensnerv der Aristophanischen Komödie ist und der uns auch, freilich nach den verschiedenartigen Zeitaltern und Volksthümlichkeiten verschiedenartig gemodelt, in den romantischen Lustspielen Shakespeare's, in Gozzi's Feenmärchen und in Holberg's Burlesken herzerheiternd entgegentritt. Anstatt, wie es jetzt unter den modernen Nicolaiten Mode ist, über diese dramatischen Märchen vornehm abzusprechen, sollte man sich vielmehr klar machen, daß diese vermeintliche Unform die für diese Stimmung und Absicht einzig richtige und angemessene Form war. Je mehr der Dichter gegen das Unpoetische der blos stofflichen Wirkung eiferte, um so willkommener mußte ihm eine Form sein, die rein auf sich selbst gestellt ist und die, um ausdrücklich zu bezeugen, daß wir uns in einem durchaus verkehrten und phantastischen Weltlauf bewegen, in welchem einzig und allein die witzsprudelnde Laune und Genialität des Dichters der Souverän und das Schicksal der Menschen und Dinge ist, durch das eigenlaunige und neckende Hervortreten des Dichters selbst den Fortgang der Handlung und die Täuschung reiner Gegenständlichkeit scherzend unterbricht und mit muthwilliger Ironie die selbsterfundenen Gestalten selbst wieder vernichtet. Es mag wahr sein, daß Tieck vor lauter Streben nach Absichtslosigkeit oft allzu absichtlich wird; aber wer je in glücklicher Stunde den Blaubart und den gestiefelten Kater gelesen, der möchte doch wohl geneigt sein, sich dieser tollen phantastischen Possenwelt herzlich zu freuen. Durch das gaukelnde Spiel der lieben Albernheit klingt überall der volle Akkord des tiefsten dichterischen Ernstes; aus der öden Steppe und Wildniß schauen wir hinüber in das heiter aufdämmernde Eden ächter Poesie und Schönheit. Nicht an Tieck, sondern an den Schranken der Zeitbildung und an dem Druck des Polizeistaates lag es, daß Tieck nicht ein deutscher Aristophanes wurde.

Im Sommer 1796 hatten sich Tieck und Friedrich Schle-

gel in Berlin zusammengefunden. Im Sommer 1798 erfolgte auch die persönliche Bekanntschaft zwischen Tieck und A. W. Schlegel, der schon mehrfach in der Jenaer Literaturzeitung (1796. Nr. 78 und 1797. Nr. 333) auf Tieck als »einen Dichter im eigentlichen Sinn, als einen dichtenden Dichter« hingewiesen hatte. Bald schlossen sich die drei Gesinnungs- und Strebensgenossen fest aneinander. Auch Tieck nahm vom Herbst 1799 bis zum Juli 1800 seinen Wohnsitz in Jena.

Neue Freunde traten dort in ihren Kreis. Vor Allem Novalis. Dann Schelling und Steffens. Und schon wußte Clemens Brentano, der noch Student war, durch sein absonderliches, aber geistvolles Wesen die Aufmerksamkeit der älteren Freunde auf sich zu ziehen.

Das »Athenäum« (1798 bis 1800) war der Ausdruck der neuen Strebensgemeinschaft. Dazu von allen Seiten die regste dichterische Thätigkeit. Und lief dabei auch viel anmaßliches Cliquen- und Coterietreiben unter, so war doch der Kern aller dieser Bestrebungen von so weitgreifender geschichtlicher Bedeutung, daß trotzalledem der Ehrenname einer Schule völlig zu Recht besteht.

Kühne und stolze Zukunftshoffnungen. Es handelte sich um eine Umgestaltung der Literatur von Grund aus.

Gleichwohl war die Art dieser Umgestaltung ein Rückschritt. Worin sie ihre Stärke suchte, das war die kläglichste Schwäche.

Freilich im Kampf gegen die Enge der herrschenden Aufklärungsbildung und gegen die Plattheit der blos naturalistischen Dichtung standen diese poesieberauschten Jünglinge mit Goethe und Schiller auf gemeinsamem Boden und konnten daher von diesen eine Zeitlang als erwünschte Bundesgenossen betrachtet werden. Sobald sie aber aus der Verneinung zur Bejahung fortschreiten wollten, zeigte sich, daß sie in ihrem innersten Wesen doch nur innerlich unfertige Nachzügler der Sturm- und

Drangperiode waren, die es so wenig als ihre Aufgabe erkannten, sich aus diesen Wirren zu klarer und in sich versöhnter Bildungsharmonie herauszugestalten, daß sie vielmehr ihr ganzes Sein und Denken lediglich darauf stellten, diesen von Goethe und Schiller längst überwundenen Standpunkt wieder zu Norm und Ziel des gesammten Lebens und Dichtens zu machen, wenn auch in neuer und eigenthümlicher Weise.

Ebenso wie die Sturm- und Drangperiode ist die romantische Schule nur die einseitige Ueberhebung des Phantasielebens, Sophistik der Phantasie, Phantastik. Und zwar sind die Epigonen, nachdem inzwischen die Herrlichkeit einer neuen Literaturblüthe sich so glänzend entfaltet hatte, in ihren Ansprüchen und Forderungen noch weit rückhaltsloser und phantastischer als die Stürmer und Dränger selbst, in deren Bahnen sie wandelten. Hier wie dort eine aufgeregte phantastische Jugend, die, ergriffen und berauscht von der Größe und von den Wundern des neu erwachten Kunstlebens, in gesteigerter Gefühlsinnerlichkeit scheu zurückbebt vor der Härte der rauhen Wirklichkeit und, weil nicht alle Blüthenträume reiften, aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will.

Wenige Jahre vorher (1794) hatte Fichte, ebenfalls unter der leidenschaftlichen Ichsucht der Sturm- und Drangperiode aufgewachsen, die »Wissenschaftslehre« geschrieben. Zur Verneinung des Gegenstoßes der äußeren Erfahrungswelt, deren Rechte Kant unverkümmert gelassen, macht die Wissenschaftslehre den Versuch, einzig und allein das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpferthätigkeit des denkenden Ich das gesammte All abzuleiten. Das Ich ist nicht blos die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Eine kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz

großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt und allen naturwissenschaftlichen Thatsachen schneidend Hohn spricht. Es war eine Phantastik der Philosophie, die später Fichte selbst vielfach beschränkte und umbildete. Die Phantasten der Poesie aber, unter denen Friedrich Schlegel und Hardenberg-Novalis aus der Wissenschaftslehre ein genaues Studium gemacht hatten, meinten die Phantastik der Philosophie noch überbieten zu müssen. »Fichte«, ruft Friedrich Schlegel selbstgefällig aus, »ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr.« An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt. Der Unterschied von Philosophie und Poesie ist aufgehoben. Die Philosophie zeigt nur, daß die Phantasie Eins und Alles sei; die Phantasie ist der Held der Philosophie. Die Phantasie ist Grund und Ziel der Natur; »die Natur ist nur die sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Phantasie«. Die Phantasie ist Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt; alle Beschränkung der Phantasie ist Beschränkung und Entwürdigung des wahr und ächt Menschlichen, ist Abfall von der angeborenen Unendlichkeit.

Romantisch nannte sich diese einseitige Ueberschwenglichkeit des Phantasielebens, weil ihr naturgemäß die überquellende Innerlichkeit und der ahnungsvolle Dämmerschein des mittelalterlichen Denkens und Empfindens unendlich wahlverwandter sein mußte als die helle und gemessene Plastik und Hoheit der Alten.

Nach allen Seiten hin und mit unerschrockenster Folgerichtigkeit hat die romantische Schule diese philosophisch poetische Phantastik durchgeführt.

Wir sprechen in der Sprache der Schule selbst, wenn wir die romantischen Dichtungen dieser Zeit in drei Gruppen sondern, und die erste Gruppe als Poesie der Metaphysik, die

zweite als Poesie der Ethik, die dritte als Poesie der Poesie bezeichnen.

Die zur ersten Gruppe gehörigen Dichtungen stellen besonders das Lebensgeheimniß der unorganischen Natur als das allmächtige und allwaltende Schaffen der Phantasie dar. Es ist eine poetisirende Naturphilosophie, die nirgends zu fester Gedankenklarheit fortschreitet, sondern sich immer nur in Bildern und Allegorien bewegt; unausbleiblich entartet sie allmälich in die trübste Mystik.

An der Spitze dieser Gruppe steht Novalis; ein poesievolles Gemüth, in welchem eine streng Herrnhutische Jugenderziehung, die durchgeistigte Wehmuth einer schwindsüchtigen Naturanlage, die Schule Fichte's und ausgedehnte Bergmannsstudien ein wunderliches Gemisch bilden. Tief ergreifend sind die »Hymnen an die Nacht« (Athenäum. Bd. 3, St. 2, S. 188 bis 204), voll sinnigen Aufgehens in dem geheimnißvollen Dunkel der Natur, rührende Klagetöne bangender Todessehnsucht. Und noch unmittelbarer an die Geheimnisse des webenden Naturgeistes tritt das Bruchstück »Die Lehrlinge zu Sais«, mit dem eingeflochtenen Märchen von Rosenblüthchen und Hyazinth. Es ist durchglüht und durchzittert von dem fast vor seiner Kühnheit erschreckenden Grundgedanken, daß die Natur, die räthselhafte und undurchdringliche, welche uns bald als ein furchtbar verschlingendes Ungeheuer und bald als die der Ordnung und Klarheit entgegenblühende verschleierte Vernunft erscheint, in ihrem innersten Wesen ein bewußtes, aber wundersam in sich verschlossenes Gemüth ist, das sich nur dem Dichter erschließt, ein tief innerliches Herzensgeheimniß, das nur die Poesie löst. Jedoch die weiteste und reichste Ausführung erlangte diese schwärmerische Naturphantastik in dem unvollendeten Roman »Heinrich von Ofterdingen«, der uns mit dem Zauber eines reichen und ächten Dichtergemüths unwiderstehlich in seinen Kreis bannt und der

zuletzt doch auf eine frostige Allegorie hinausgeht, über deren verwirrende und unentwirrbare Unklarheit wir uns nicht täuschen dürfen, so geschickt sie sich auch in das weitpauschige Gewand unergründlichsten Tiefsinns zu hüllen weiß. Den ersten Anstoß zum Heinrich von Ofterdingen hatte Goethe's Wilhelm Meister gegeben. So sehr Novalis von der schönheitsvollen Anmuth der Goethe'schen Darstellung ergriffen war, das letzte Ziel, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Gefühlsseligkeit aus tiefster Seele. Wilhelm Meister erschien ihm nur als ein »Candide gegen die Poesie«, als ein plattes »Evangelium der Oekonomie«. Heinrich von Ofterdingen sollte die Widerlegung werden; ja dieser Roman ist so sehr als Gegenstück des Wilhelm Meister gedacht, daß, wie wir aus einem Brief August Wilhelm Schlegel's an Tieck (vgl. Briefe an Ludw. Tieck, von K. v. Holtei. 1864. Bd. 3, S. 260) ersehen, nach des Dichters ausdrücklicher Anordnung Format und Druck der ersten Ausgabe durchaus dem Format und Druck des Wilhelm Meister nachgebildet wurde. Es war auf eine unbedingte Apotheose der Poesie abgesehen. Zug um Zug der umgestaltende Gegensatz. Entfernt sich in den Lehrjahren Meister's der Held mit jedem Schritt, den er vorwärts thut, immer mehr und mehr von allen Luftgebilden und trügerischen Hoffnungen eitler Jugendphantastik, bis er zuletzt die ideale Auffassung des werkthätigen Lebens als höchstes Ziel aller menschlichen Bildungsmühen erkennt, so nähert sich dagegen im ersten Theil des Ofterdingen der Held grad umgekehrt mit jedem Schritt nur mehr und mehr der immer helleren Erkenntniß und Erfüllung des dunkel in ihm schlummernden Dichtertraumes. Es erweist sich oder vielmehr es soll sich erweisen, daß nur das Leben der Phantasie das rechte und ächte Leben ist, weil das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie

ist der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die Märchenwelt ist wirklich, die wirkliche Welt ist ein Märchen. »Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeschichten, dann fliegt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fort.« »Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf.«

Schelling schuf um diese Zeit seine Naturphilosophie. Auch hier dieselbe Einheit von Natur und Geist. Auch hier sind Natur und Geist nur verschiedene Spiegelungen des Absoluten, der organisirenden Weltseele. Die Natur ist der sichtbare Geist, der Geist ist die unsichtbare Natur. Aufgabe der Wissenschaft ist es, den Parallelismus beider Welten in der Stufenfolge ihrer Entwicklung Schritt vor Schritt durchzuführen. Es ist bekannt, wie verderblich diese phantastische Naturanschauung lange Zeit die gesammte deutsche Naturforschung beherrschte.

Gewiß ist es unrichtig, will man, wie es wohl geschehen ist, Schelling's Naturphilosophie im Wesentlichsten von Novalis ableiten. Es ist Nichts in diesen ersten Grundzügen der Schelling'schen Naturphilosophie, was nicht aus der Verbindung Spinoza's und Fichte's und der eben jetzt in unermeßlicher Fülle neu zuströmenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen zu erklären wäre. Schelling's Schrift von der Weltseele (1798) ist mit Novalis' Entwurf der Lehrlinge zu Sais ganz gleichzeitig; gleiche Ursachen erzeugen gleiche Wirkungen. Aber nicht minder gewiß ist, daß es an der innigsten gegenseitigen Anregung zwischen Schelling und Novalis nicht fehlte und daß Schelling recht eigentlich der Romantiker der Philosophie ist. Aus der Einwirkung der romantischen Dichterschule stammt das unbedingte Uebergewicht, das Schelling im Leben des menschlichen Geistes der Kunst zuertheilt. Die Kunst ist ihm das Höchste, weil sie die Ineinsbildung von Natur und Geist ist, weil sie gleichsam das Aller-

heiligste öffnet, in welchem in ewiger und ursprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte auseinanderfällt und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich flieht. Und mit den jungen romantischen Dichtern geht dann Schelling von Spinoza und Fichte zu Jacob Böhme, mit ihnen wird er aus einem Philosophen ein Mystiker.

Tieck versenkte sich nicht in die Abgründe der Metaphysik; aber mit der Naturphantastik seines Freundes Novalis, die ihn nach seinem eigenen Geständniß bis in die innersten Tiefen seines Gemüths erschütterte, stand es im engsten Zusammenhang, daß jener phantastische Schicksalsspuk, der schon in seinen ersten Jugenddramen sein widerliches Spiel treibt, jetzt sich völlig entfesselte. Es entstanden die Märchen »Der getreue Eckart und der Tannenhäuser« und »Der Runenberg«, denen sich dann, freilich viel später, in ähnlichem Sinn »Der Liebeszauber«, »Die Elfen«, »Der Pokal« anschlossen. Der Grundton ist das Dämonische des Naturlebens. All die süße Innigkeit tiefster Naturempfindung, die frische feierliche Stille flüsternder Waldeinsamkeit, das tausendfarbige Glitzern und Blitzen der sonnenbeschienenen thautrunkenen Gräser und Blumen, oder die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, und die andächtig über das Thal herüberklingenden Abendglocken! Aber bald zeigt sich, daß Formen, Farben, Duft und Schall, Wind und Welle, nur verkappte und verzauberte Naturgeister sind, Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen, die ihre Lieblinge unter den Menschen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus stillem Versteck über ihre Opfer hereinbrechen, heimtückisch und schadenfroh.

Zweitens die sittliche Seite der Romantik.

Es ist klar, auf welchem Boden wir stehen. Nur das ist wahre und ächte Sittlichkeit, was Poesie, d. h. im romantischen Sinn, was Sophistik der Phantasie und Leidenschaft ist. Die

Liederlichkeiten des Rococo und der Sturm- und Drangperiode suchten und fanden in dem Gegensatz von Genialität und Philisterei ihre ästhetische Rechtfertigung und Beschönigung. Man kennt das Eheleben der Schlegel; man kennt die schamlose Emancipirtheit der damaligen Berliner Gesellschaftskreise, namentlich der geistvollen jungen Jüdinnen. Der Ausdruck dieser Sophistik der Sittenlehre ist Friedrich Schlegel's Lucinde (1799). Emancipation des Fleisches; volle Ungebundenheit genialen Phantasielebens. Der Eindruck dieser frechen Lehre ist um so widerlicher, da dem Verfasser die gestaltende Kraft und die gluthvolle Leidenschaft fehlt, durch welche Heinse's Ardinghello oft sich rein dichterischer Wirkung nähert. Es wird immer ein sehr bedeutsames Zeichen der Zeit bleiben, daß selbst ein Mann wie Schleiermacher eine Vertheidigung und Anempfehlung dieses skandalsüchtigen Buches schreiben konnte. Wenige Jahrzehnte nachher war glücklicherweise ernstere Sitte durchgedrungen. Schleiermacher suchte seine Briefe über Lucinde zu verleugnen; A. W. Schlegel nannte das Buch eine thörichte Rhapsodie, Tieck nannte es eine sonderbare Chimäre.

Und zuletzt die dritte Seite, die kunsttheoretische.

Begeistertes Preisen der Wunder der Poesie. Es ist nicht zufällig, daß Novalis, Tieck und A. W. Schlegel, alle Drei zugleich, die Arionsage besingen. Und aus ausgebreitetster und feinfühligster Kunstkenntniß wissen die Romantiker trefflich zu sagen, daß ächte Poesie und Kunst nur da ist, wo sie warm und tief aus dem innersten Herzen quillt. Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und seine Phantasieen über Kunst, Tieck's Sternbald weisen auf die Tiefe und Innerlichkeit der mittelalterlichen Kunst nicht sowohl aus einseitig christelnden Tendenzen, denn sie preisen auch mit warmen Worten den Freiheitssinn Luther's und des Protestantismus, ja sie haben sogar Anerkennung für Wateaus sinnliche Bilder; der

leitende Grundgedanke ist vielmehr nur das Gefühl von der Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben und von dem Glück der Zeiten und Völker, die sich so begeisternder Sinnigkeit und Innigkeit erfreuten. Doch das Traurige und Verhängnißvolle ist, daß die Romantiker auch in das Gesunde und Kernhafte immer sogleich einen krankhaften Zug bringen, daß sie auch das Reine und Klare immer nur getrübt und verzerrt sehen. Das Höchste der Phantasie ist ihr eben nur die Phantastik. Phantasie und Phantastik gilt als unbedingt gleichbedeutend.

Friedrich Schlegel, der immer in Lehre und System faßt, was die Anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben thun und erstreben, schreibt im Athenäum (1800. Bd. 3, St. 1 und 2) als Manifest der romantischen Schule das berühmte »Gespräch über die Poesie«, und steht nicht an, zu sagen, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie sei ohne Zweifel die Arabeske gewesen, denn das sei der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie zu versetzen, für die es kein schöneres Symbol gebe als das bunte Gewimmel der alten Götter. »Das ist romantisch«, sagt er ebendaselbst, »was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.«

Inhalt und Form litten unter dieser heillosen Begriffsverwirrung in gleicher Weise. Das in diesem Sinn wahrhaft Poetische ist nur die Innerlichkeit des elementaren Gefühlslebens, das ahnungsvolle Dämmern des Traums, »die liebliche Stille, das Säuseln des Geistes, welches in der Mitte der innigsten und höchsten Gedanken wohnt«. Wie im Leben, so fürchtet man auch in der Kunst die Beschränkung, die Hingabe an einen bestimmten Gegenstand; sie erscheint als ein Abfall von der un-

sagbaren Unendlichkeit. Wie Novalis in einem seiner herrlichen Fragmente auszusprechen wagt, nur Stimmungen, nur unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle seien es, welche glücklich machen, so überträgt er diesen Gedanken auch ganz folgerichtig auf die Poesie und verlangt von dieser nur eine ganz unbestimmt musikalische Wirkung. Nur holdes Gaukelspiel der Phantasie; Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn diese nur möglich wären. »Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?« fragt einmal Ludovico seinen Freund Florestan in Sternbald's Wanderungen. Daher der Zug der Romantik nach überwuchernder Musik der Sprache, nach südlichen Versformen, nach Assonanzen und Alliterationen. »Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern; Nur in Tönen mag sie gern Alles, was sie will, verschönen!« Daher das Fernhalten aller festen und markigen Charakterzeichnung und Komposition; nur das Nebelhafte, Verschwimmende, leicht Hingehauchte entspricht dem Ahnungsvollen, Geheimnißvollen, Unergründlichen. Ja die Romantik geht weiter. Die schillernde Traumpoesie erschrickt nicht, jede Geschlossenheit der Kunstform von sich abzulehnen. Beschränkung der Form wäre Beschränkung des unendlichen Inhalts. Die Poesie der Romantiker will alle Wirkungen, die epischen, lyrischen, dramatischen, zu gleicher Zeit erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoesie wiederherstellen. Die Vermischung der einzelnen Kunstarten, d. h. die verschwimmende Formlosigkeit, wird Grundsatz, und tritt mit der Eitelkeit auf, die höchste Vollendung der Poesie zu sein. Tieck bekennt (vgl. Solger's Briefwechsel und nachgelassene Schriften. Bd. 1, S. 502), daß er in dieser Beziehung lange Jahte das als ein Jugendwerk Shakespeare's geltende altenglische Stück Perikles übertrieben verehrt und diese Form, die so wunderbar Epik und Drama verschmelze und in die sich selbst Lyrik hineinwerfen lasse, begeistert für Genoveva und Oc-

tavian zum Vorbild gewählt habe. Und auch A. W. Schlegel, der verhältnißmäßig Besonnenste, erblickt grade in dieser chaotischen Formlosigkeit den Vorzug der mittelalterlich modernen Poesie vor der antiken. »Die antike Kunst und Poesie«, sagt er noch in seinen »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« (Ausgabe von Böcking. Thl. 2, S. 161), »gehe auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische dagegen gefalle sich in unauflöslichen Mischungen. Die gesammte alte Kunst sei gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt; die romantische dagegen sei der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung sich verbirgt. Jene sei einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese sei ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimniß des Weltall näher.« Daher die Vorliebe der Romantiker für das Märchen. Weil das Märchen im Gegensatz zur Poesie der Wahrheit und Wirklichkeit recht eigentlich die Poesie des Wunders, die wesentlich und ausschließlich phantastische Poesie ist, fühlt sich in ihm der Witz der Erfindung durch Nichts beengt und gebunden; Willkür und Gesetzlosigkeit wird die innerste Natur und Nothwendigkeit des Stoffs selbst. Und daher auch jene vielberufene romantische Ironie, von welcher die Romantiker so viel singen und sagen. Die Ironie ist die trübe Verzerrung der an und für sich richtigen und unerläßlichen Kunstforderung, daß das ächte Kunstwerk erlöst sein müsse von aller äußeren Bedingtheit und Stoffartigkeit. In der steten Durchbrechung der hingebenden Begeisterung durch übermüthige Selbstparodie soll die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der Wirklichkeit streng geschiedene sei, eine lediglich auf sich selbst gestellte,

rein dichterische, nur durch die Phantasie geborene. Die Kunst überkünstelt sich.

Für die deutsche Dichtung war es ein schweres Unglück, daß die Formlosigkeit Jean Paul's und die Formlosigkeit der Romantiker so lange Zeit beirrend zusammenwirkten. Das dichterische Formgefühl wurde bis in seine innersten Wurzeln gefährdet. Trotz Goethe und Schiller erlosch der Sinn für geschlossene Kunstform allmälich fast ganz.

Aber wie hätte dieses leere Kokettiren der Phantasie auf die Dauer bestehen können? Mitten in der sprudelndsten Komik geht bereits durch Tieck's Zerbino das rührende Verlangen nach tieferer und festerer Gegenständlichkeit.

Es kam eine neue Entwicklungsepoche der romantischen Richtung, eine höchst überraschende und eine überaus folgeschwere.

Die Wendung tritt um das Jahr 1799 ein.

Man fühlt die Nothwendigkeit, aus der blos innerlichen Stimmungswelt herauszutreten. Es ist das Suchen und Tasten nach wahlverwandtem Inhalt.

Nach wie vor erschien volles Hineingreifen in Gegenwart und Wirklichkeit, festes Erfassen der Poesie des Lebens und der Geschichte den jungen Phantasten als platt und prosaisch; sie hielten an der alten Naturphantastik fest. Aber für den Ausdruck der ringenden und strebenden Naturkräfte suchten sie lebendige persönliche Gestaltung zu gewinnen. So bildete sich in ihnen ein Begriff, der fortan all ihr Sinnen und Denken in Anspruch nahm; der Begriff, daß der Hauptmangel der modernen Dichtung darin bestehe, daß sie keine Mythologie habe. Und dieser Begriff steigerte sich bei ihnen zu dem Streben, eine solche Mythologie künstlich schaffen zu wollen.

Wir wissen jetzt Alle, daß Versuche dieser Art nur vergebliche Homunculusschöpfungen sind. Jene Zeit aber, welche trotz

der zielzeigenden tieferen Auffassung Heyne's noch immer in alter rationalistischer Ansicht die Mythologie nur als Erfindung der Dichter und Priester betrachtete, lebte noch in dem naiven Wahn, als sei der Wunsch nach einer neuen Mythologie bereits auch die Bürgschaft ihrer Möglichkeit. Lenkte doch um dieselbe Zeit von anderem Standpunkt aus selbst Goethe in seinen kleinen Festspielen in dieselben Wege ein, sei es nun, daß er die alten Mythen frei umbildete oder daß er dem alten verzopften Allegorienwesen durch neuen Aufputz eine erhöhte Stellung zu geben versuchte; eine Unart, von welcher grade sein letztes Werk, der zweite Theil des Faust, ein höchst bedenklicher Beleg ist!

Friedrich Schlegel's »Rede über die Mythologie«, ein sehr bedeutender Bestandtheil seines »Gesprächs über die Poesie« (Athenäum. 1800. Bd. 3, St. 1, S. 94) war das Programm. Beredt und begeistert wird in demselben ausgeführt, daß die alte Poesie nur darum so groß geworden, weil sie an der Mythologie herangewachsen, und daß die Zukunft unserer Poesie lediglich davon abhänge, ob es gelingen werde, auch für sie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Unsere Zeit habe keine Mythologie, aber glücklicherweise sei sie nahe daran, eine zu erhalten; oder vielmehr es werde Zeit, daß man ernsthaft dazu mitwirke, eine hervorzubringen. Warum solle nicht wieder von neuem werden können, was schon gewesen? Warum solle nicht, was einst die erste Blüthe der jugendlichen Phantasie war, jetzt im Gegentheil aus der tiefsten Tiefe der Poesie herausgebildet werden können? Aber es ist wohl zu beachten, daß dieses erste Programm noch durchaus fern ist von allen katholisirenden Tendenzen, auch den leisesten. Allerdings wird Dante gepriesen als der Einzige, der durch eigene Riesenkraft, er ganz allein, eine Art von Mythologie, einen neuen symbolischen Sagen- und Bilderkreis erfunden

und gebildet habe; aber es wird ausdrücklich gerügt, daß die einzelnen höchst verschiedenartigen Fäden, aus denen er sein Mythengewebe gesponnen, ohne zwingende Einheit und Ueberzeugungskraft seien. Statt auf Bibel und Religion verweist Schlegel vielmehr vor Allem auf die Durchgeistigung der alten griechischen Göttergestalten durch die Ideen Spinoza's und der neuen (Schelling'schen) Physik, und auf die Poesie Indiens, in welcher »das höchste Romantische« zu suchen sei.

Nichtsdestoweniger liegt hier vornehmlich der erste Anstoß zu jenen scharf ausgesprochenen mittelalterlichen und katholisirenden Neigungen, welche die spätere Entwicklung der romantischen Schule in so argen Verruf gebracht haben.

Man ging keiner Folgerung aus dem Wege, mochte sie noch so unerwartet und befremdend erscheinen. Die letzten Hefte des Athenäum und die ebenfalls von Friedrich Schlegel herausgegebene Zeitschrift »Europa«, welche seit 1803 an die Stelle des Athenäum trat, zeigen das rasche Vorschreiten dieser Stimmungen und Gesinnungen.

Entsprechend jener Rede über die Mythologie, welche die griechische Mythenwelt, wenn auch nicht als die ausschließliche, so doch als die ergiebigste und schönheitsvollste Quelle der neuzugewinnenden mythischen Poesie bezeichnete, hatten namentlich die Schlegel auf Grund ihrer philologischen Studien die unmittelbarste Anknüpfung an die Antike versucht. A. W. Schlegel brachte nach dem Vorgang Goethe's eine Umdichtung des Jon; Friedrich Schlegel wagte sich an ein Trauerspiel »Alarkos«, welches, wie der Verfasser in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 60) sich ausdrückt, die Weise des Aeschylus mit romantischem Stoff und Costüm, d. h. mit der Weise Calderon's, verschmelzen sollte. Beide Werke sind ein höchst widerliches Gemisch der höchsten theoretischen Ansprüche und des unbedingtesten dichterischen Unvermögens. Bald aber enthüllte sich mehr und mehr, daß dieser

phantastischen Gefühlsseligkeit das Mittelalter unendlich wahlverwandter war als der freie und plastisch hohe Geist des Alterthums. Von Jugend auf hatte Tieck im Zauber der alten Volksbücher gelebt; im »Däumling« unternahm er gegen die von Goethe und Schiller bevorzugte antikisirende Richtung ausdrücklich einen satirischen Streifzug. A. W. Schlegel und Friedrich Schlegel betheiligten sich an diesen Bestrebungen, wissenschaftlich und dichterisch. Die deutsche Sage und Dichtung des Mittelalters hatte den Reiz des Heimischen und Volksthümlichen. Und neben der weltlichen Sage und Dichtung stand die tiefe Poesie der mittelalterlichen Glaubensvorstellungen und Mythenkreise, standen die großen Gestalten und Erscheinungen, welche der Katholicismus in Kultus, Legende, Wundersage, Poesie, Musik und bildender Kunst entfaltet und erschaffen hatte. Warum nicht auch dieser gewaltigen Welt sich bemächtigen, die, von der herrschenden Aufklärungsbildung verkannt und verhöhnt, in ihrem tiefsten Grund ein unerschöpflicher Born der sinnigsten und phantasievollsten Anschauungen und Kunstformen war? Es kam jetzt zur Reife, was in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und in Sternbald's Wanderungen ahnungsvoll keimte. Und andere Ereignisse traten hinzu, die Gemüther nur um so williger den neuen Eindrücken zu öffnen. Eben jetzt hatte Schleiermacher, zwischen den neusten Bildungswirren und den Nachwirkungen seiner frommen Herrnhut'schen Jugenderziehung friedlos umhergeworfen, in seinen »Reden über die Religion« (1799) die moderne Bildung, die sich der Religion entfrembet hatte, wieder an den Namen der Religion gewöhnt, indem er die Religion nicht als ein bestimmtes Glaubenssystem, sondern vielmehr als das gesteigerte Empfindungsleben, als die Summe und den Inbegriff aller höheren Gefühle, als die in jedem Menschen schlummernde Poesie faßte. Novalis, von gleicher Zwiespältigkeit der Empfindung bedrückt, war in demselben

Sinn emsig bemüht, sein poetisirendes Philosophiren und sein tiefes Religionsbedürfniß zu fester Einheit zu fügen; in Schrift und Rede wurde er nicht müde, den Freunden zu predigen, daß Religionslehre wissenschaftliche Poesie, daß Poesie productive Religion sei. Die phantastische Naturbetrachtung mit ihrer Personification der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte hatte die Romantiker, Tieck und Schelling an der Spitze, ganz folgerichtig von Spinoza zur Mystik Tauler's und Jacob Böhme's und Giordano Bruno's geführt; und grade diese Mystik zeigte verlockend, wie tiefsinnig und ächt dichterisch es wirke, der Natursymbolik die hergebrachten und allgemein verständlichen altchristlichen Typen und Gleichnisse unterzulegen. Warum also sollte es dem Dichter nicht erlaubt sein, um theologischen Streit und Widerstreit unbekümmert, sich der christlichen Mythenwelt ebenso anzuschließen wie der griechischen? Durfte er nicht hoffen, in dieser christlichen Mythenwelt recht eigentlich die lebendige Thatsache und Wirklichkeit der langgesuchten neuen Mythologie gefunden zu haben? So, daß er einerseits sich an derselben bereicherte und vertiefte, und daß er andererseits doch die volle Freiheit behielt, sie nach seinen Stimmungen und Zwecken zu wandeln und schöpferisch fortzubilden? »Wer Religion hat, wird Poesie reden«, lautet eine der »Ideen« Friedrich Schlegel's im Athenäum. Und ebensowenig fehlt es an den mannichfachsten Aeußerungen, die von der kühnen Zuversicht sprechen, mit dem Traum productiver Religionsgestaltung Ernst zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholicismus zurückzuwirken. Man meinte, wie Friedrich Schlegel in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 44) ausdrücklich hervorhebt, nur zu thun, was bereits Klopstock gethan; nur daß dieser sich durch seine starr protestantische Denkart die poetische Ansicht des Christenthums unmöglich gemacht habe.

Novalis' geistliche Lieder, A. W. Schlegel's geistliche So-

nette und Nachbildungen alter Legenden, viele Gedichte von Friedrich Schlegel, und vor Allem Tieck's Genoveva und Octavian sind tief poetische Zeugnisse dieser neuen mittelalterlich katholisirenden Sinnesweise.

Scharf und bestimmt ist zu betonen, daß die erste Entwicklungsstufe dieses sogenannten neuen poetischen Katholicismus durchaus frei war von jeder trüben Nebenabsicht, fern von allem pfäffischen Sektengeist. Es war die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, es war die Freude an tiefer und phantasievoller Schönheit; es war, wie A. W. Schlegel (Oeuvr. franc. Bd. 1, S. 191) in seinem Alter einmal an eine französische Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe, prédilection d'artiste. Aber grade je begeisterter man den naturnothwendigen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wieder ins Auge faßte, um so unausbleiblicher war es, daß der schwere Widerspruch dieser Richtung, tief volksthümlich sein zu wollen und im innersten Wesen dennoch nur eine spitzfindig ausgeklügelte Formkünstelei zu sein, zuletzt auf die bedauerlichsten Abwege führte.

Mächtige fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der romantischen Schule ausgegangen, aber leider auch ebenso verderbliche Entartungen.

Besonders die Wissenschaft ist zum Dank verpflichtet. Aus Reflexion und Wissenschaft entsprungen hat die Romantik auch wieder eine so unmittelbare und tiefgreifende Rückwirkung auf die Wissenschaft ausgeübt wie selten eine andere dichterische Richtung. Erst jetzt entfalteten sich die von Herder gelegten Keime zu voller Blüthe. Ueberall und nach allen Seiten hin der Zug nach dem Naiven, ursprünglich Phantasievollen, Volksthümlichen.

Der nächste Gewinn fiel der Erforschung des deutschen Mittelalters zu. Schon seit 1798 hatte sich A. W. Schlegel mit altdeutscher Literatur beschäftigt; im Athenäum und in der

Europa finden sich, freilich nur kurz und sprunghaft, feine Bemerkungen von ihm über den Unterschied der Volksdichtungen und der höfischen Dichter; er begann eine Bearbeitung des Tristan von Gottfried von Straßburg und er beabsichtigte eine ähnliche Bearbeitung der Nibelungen. Durch A. W. Schlegel wurde Tieck diesen Studien zugeführt. Seine Ausgabe der »Minnelieder« (1803) wurde von der bedeutendsten Tragweite; er zuerst sonderte die verschiedenen Sagenkreise, die Nibelungen mit dem Heldenbuch, die Sagen von Artus und der Tafelrunde, die Sagen von Karl dem Großen. Der politische Jammer des Napoleonischen Drucks trat hinzu, die neu erwachte Begeisterung zu schüren; für das Elend der Gegenwart suchte man Hoffnung und Trost in der Größe der vaterländischen Vergangenheit. Dilettantisch, aber für die ersten Bedürfnisse hinreichend, gab von der Hagen das Nibelungenlied und die »Deutschen Gedichte des Mittelalters« heraus, und führte diese Studien in den Kreis des Universitätsunterrichts. Achim von Arnim und Clemens Brentano brachten »Des Knaben Wunderhorn«, Görres brachte die deutschen Volksbücher. Schon 1806 faßten Jacob und Wilhelm Grimm den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen. Die altdeutsche Philologie war geschaffen.

Zugleich aber stellte sich neben diese altdeutschen Studien die emsigste Pflege der romanischen Literaturen. Durch meisterhafte Uebersetzungen und durch kritische Schilderungen, die sich oft sogar selbst wieder in die Form preisender Sonette und Canzonen kleiden, wurden die Schätze der Italiener, Spanier und Portugiesen gehoben. Am begeistertsten und nachhaltigsten natürlich wurden die Romantiker vor Allem von Dante ergriffen, »dem großen Propheten des Katholicismus«, und von Calderon, dem »energischen und doch so durchaus ätherischen Meister des reinsten und potenzirtesten Stils des Romantisch-Theatralischen«. Aber es wäre ungerecht zu sagen, die katholisirenden Neigungen

hätten schon jetzt den Blick getrübt und verengt. Auch Cervantes, auch Camoens, der bisher in Deutschland völlig Unbekannte, auch Petrarca und Boccaccio, Ariost und Tasso, und die anderen großen Italiener werden zum Theil übersetzt und kommen zu gebührenden Ehren. Gries führt das Begonnene rührig und feinsinnig weiter.

Erst jetzt war die Literaturgeschichte möglich geworden.

Friedrich Schlegel, der das höchste Romantische in der Lichtgluth des Orients suchte, ging 1803 nach Paris, das Sanskrit zu lernen, und schrieb sein Buch »Ueber die Sprache und Weisheit der Indier«. Er wurde der Begründer der indischen Philologie in Deutschland und damit mittelbar zugleich der Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft. A. W. Schlegel schloß sich diesen Studien an. Bopp und Lassen stammen aus seiner Schule.

Wie die Literaturgeschichte, so gewann auch die Sagen- und Mythenforschung erst jetzt lebendige Triebkraft. Creuzer's Mythologie und Symbolik ist ganz und gar ein Kind der Romantik.

Und Friedrich Schlegel vor Allem war es auch, welcher in die bildende Kunst den nachhaltigsten Umschwung brachte. Seine Pariser Briefe in der Europa waren der wesentlichste Anstoß, die Kunst von dem beengenden Bann des einseitigen Antikisirens zu erlösen.

Aber diesen unermeßlichen Verdiensten gegenüber fehlt nicht die verletzende Kehrseite.

Mehr und mehr wurde die romantische Schule die willfährige Dienerin der religiösen und politischen Reaction.

War an den schlechten Zuständen der Kunst der Gegenwart nur die schlechte Wirklichkeit Schuld, und war die mittelalterliche Kunst vornehmlich durch die Art der mittelalterlichen Religion und der mittelalterlichen Kirchen- und Staatsgliederung so groß und herrlich geworden, was Wunder, daß, wer den Zweck wollte,

auch die Mittel wollen zu müssen meinte. Die romantische Aesthetik wurde Jesuitismus und Absolutismus.

In Novalis' Fragment »Die Christenheit oder Europa« (1799) liegen die ersten Regungen dieses krankhaften Katholisirens. Novalis steht nicht an, das Oberhaupt der Kirche als weise zu preisen, daß es sich den »frechen« Ausbildungen menschlicher Anlagen und unzeitigen gefährlichen wissenschaftlichen Entdeckungen widersetzt habe, denn der Papst habe wohl gewußt, daß man über der irdischen Heimath die himmlische, über dem beschränkten Wissen den unendlichen Glauben verlieren werde; der Protestantismus habe nur den nüchternen Buchstabenglauben befördert und den heiligen Sinn vertrocknet; einzig der entstehende Jesuitenorden sei der Rettungsanker der Kirche gewesen, und auch jetzt könne einzig und allein der alte katholische Glaube Europa wieder aufwecken. Friedrich Schlegel, der sich in Paris und in Köln mehr und mehr in katholische Umgebungen eingelebt hatte, erklärte 1808, freilich wohl nicht ohne die Nebenabsicht östreichischen Staatsdienstes, öffentlich seinen Uebertritt. Bald folgte Zacharias Werner. Namentlich unter den Malern, welche sich der neuen religiösen Kunst zuwendeten, verbreitete sich der phantastische Wahn, nur ein Katholik könne ein großer Maler werden.

A. W. Schlegel und Tieck sind diesen traurigen Verirrungen fern geblieben. Sie zogen sich erschreckt zurück und suchten fortan wieder die Wege menschlich freier Dichtung und Wissenschaft.

Adam Müller wurde durch die im Jahr 1803 in Dresden gehaltenen »Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur« und durch die »Elemente der Staatskunst« der Begründer der romantischen Staatslehre. Friedrich Schlegel predigte im Auftrag Metternich's in Geschichtsbüchern und politischen Flugschriften die absolute Monarchie als den einzig religiösen Staat; und bei der Errichtung des deutschen Bundes hoffte er (vgl. Varn-

hagen's Denkwürdigkeiten. Bd. 7, S. 282), der deutsche Bund werde sich zu einem mittelalterlichen Reich entwickeln, in welchem die Kirche wieder obenanstehe wie in den Tagen der ehemaligen geistlichen Staaten, deren Bestehen die höchste Annäherung an das Reich Gottes gewesen. Im Jahr 1816 erschien Haller's »Restauration der Staatswissenschaften«.

Welche kometenhaften Wandlungen! Die ungebärdigen Phantasten als Vertheidiger und Sendboten der festen absolutistischen Ordnung!

Prutz sagt in seinen »Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart« (1847. S. 169) über dieses seltsame Bündniß zwischen den Phantasten und Absolutisten treffend: »Die Romantiker haßten die Revolution, weil sie ihnen den ruhigen Genuß, die Fürsten haßten sie, weil sie ihnen den ruhigen Besitz störte; die Romantiker wollten das Mittelalter, weil es poetisch, die Fürsten, weil es das goldene Alter der Könige; die Romantiker wollten die Stabilität der Throne um der Stabilität, die Fürsten um der Throne willen. Von beiden Seiten war es Egoismus, was die Parteien zusammenführte.«

Achtes Kapitel.

Das Wiederaufleben der bildenden Kunst.

Carstens. Thorwaldsen. Schinkel. Die Nazarener.

Schon hatte die deutsche Literatur den Gipfel erreicht, als die deutschen Kunstzustände noch immer die kläglichsten waren. Der Fortschritt der Mengs'schen Schule war nur ein sehr zweifelhafter gewesen. Freilich war man der unkünstlerischen Manierirtheit des herrschenden Zopfstils inne geworden; aber indem sich die Kunst von dem Zopf entfernte, während doch noch alle staatlichen und gesellschaftlichen Zustände über und über im Zopf befangen blieben, wurde der unauflösliche Zusammenhang zwischen Kunst und Leben gewaltsam gelöst und damit dem künstlerischen Schaffen alle Frische und Ursprünglichkeit, die feste Grundlage, die treibende Kraft genommen. Die Kunst war entwurzelt. Es fehlte die zündende Innerlichkeit. Man war reiner und hoheitsvoller in den Formen geworden; aber diese Formen waren äußerlich nachgeahmt, ohne Seele und Empfindung, inhaltslos, schematisch und conventionell und darum, obgleich aus dem Kampf gegen den Zopf entsprungen, noch selbst durchaus zopfig.

Canova und David waren wärmer und lebensvoller als Mengs; aber geschmacklos und pomphaft theatralisch.

Aber auch in der bildenden Kunst erwachte endlich ein neuer Frühling. Und wie einst in der Zeit Winckelmann's, so ging auch jetzt wieder die Reform von Deutschland aus.

Eine tief bedeutsame Entwicklung, in deren Kämpfen, Einseitigkeiten und unverlierbaren Errungenschaften noch heut unser gesammtes Kunstleben steht!

Wir verstehen diese Entwicklung nur, wenn wir auf die innige Einheit achten, durch welche sie mit der gleichzeitigen Dichtung verknüpft ist. Man befreite sich von der Aeußerlichkeit der Mengs'schen Schule, weil sich inzwischen die deutsche Dichtung vertieft und verinnerlicht hatte. Und fortan bethätigten und vollzogen sich auch in der Geschichte der bildenden Kunst genau dieselben Stimmungen und Wandlungen, welche sich in der Geschichte der deutschen Dichtung bethätigten und vollzogen. Zuerst vereinzelte Regungen der Sturm- und Drangperiode, freilich nur sehr unzulängliche; sodann dem Hellenismus der späteren Dichtungen Goethe's und Schiller's entsprechend, der Hellenismus in Carstens, Thorwaldsen und Schinkel; zuletzt die einseitigste Romantik. In allen großen Kunstzeiten sind die verschiedenen Künste nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben Themas, nur verschiedene Gesänge nach einer und derselben Melodie.

Das Hinüberwirken der Sturm- und Drangperiode auf die bildende Kunst wird selten genügend hervorgehoben.

Träger und Vertreter der Sturm- und Drangperiode in der bildenden Kunst sind vor Allem Heinrich Füßli, ein Schweizer aus Lavater's Kreisen, der von 1770 bis 1778 in Rom lebte und später Professor an der Kunstakademie in London wurde, und der Maler Friedrich Müller, den wir als einen der bedeutendsten Dichter der Sturm- und Drangperiode kennen. Für die bildende Kunst dieser Zeit wurde Michel Angelo, was für die Dichtung Shakespeare geworden war. Und wie die

Dichter der Sturm- und Drangperiode in Shakespeare nur das Derbe, das stürmisch Leidenschaftliche, das spielend Phantastische sahen, nicht aber seinen großen Kunstverstand, der die wild schäumenden Wogen immer wieder zu zügeln und in die unverrückbaren Grenzen harmonischer Kunstschönheit zu zwingen weiß, so verflachten und verrohten diese Künstler auch Michel Angelo; und zwar unendlich geistloser und übertreibender als es jemals von den italienischen und französischen Manieristen geschehen. Statt der urgewaltigen Größe nur ungebärdige Kraftgenialität; statt des Dämonischen nur leerer Gespenster- und Höllenspuk; statt der vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckenden Kühnheit nur ungeschulte gespreizte Liederlichkeit.

Namentlich Füßli fand eine Zeitlang bewundernde Anerkennung. Nicht blos Lavater (vgl. Aus Herder's Nachlaß. Bd. 2, S. 68, 69) stellte ihn unmittelbar neben Shakespeare und Goethe; auch der Herzog Karl August nennt ihn in einem Briefe an Merck (Erste Sammlung. S. 412) den einzigen jetzt lebenden Maler, der zu erfinden und zu dichten verstehe. Die Nachwelt urtheilt über Füßli ebenso verwerfend wie über die Malereien Müller's, der in der Kunstgeschichte den Spottnamen Teufelsmüller davongetragen hat.

Und war es nicht auch ein Anklang der scharf betonten volksthümlichen Bestrebungen der Sturm- und Drangperiode, als Wilhelm Tischbein die Künstler zu überzeugen suchte, daß auch die deutsche Geschichte dankbare und malerische Stoffe biete und zu diesem Behuf eine Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen und die letzten Stunden Conradin's malte? Ebenso sann er auf eine Darstellung der Disputation zwischen Luther und Eck.

Gottfried Schadow eroberte die volksthümliche Richtung für die Plastik. Die Standbilder Ziethen's und des alten Dessauer sind die Vorläufer jener scharf individualisirten Monu-

mentalbildnerei, welche in Rauch und in Rietschel ihren stilvollen Abschluß fand.

Zunächst aber blieben diese Anfänge ohne Folge. Unter den Stürmern und Drängern der bildenden Kunst war kein Genius, wie es Goethe unter den Stürmern und Drängern der Dichtung war.

Erst durch Carstens kam jene tiefgreifende Wendung, welche man das Wiederaufleben der deutschen Kunst zu nennen gewohnt ist.

Asmus Jacob Carstens war am 10. Mai 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig geboren, der Sohn eines Müllers. Schon früh hatte sich im Knaben die unwiderstehlichste Kunstliebe geregt; aber seine Vormünder hatten ihn gezwungen, seine entwicklungskräftigste Jugend als Lehrling eines Weinhändlers in Eckernförde zu vertrauern. Er war bereits zweiundzwanzig Jahre alt, als es ihm endlich gelang, die Akademie in Kopenhagen zu besuchen. Aber auch hier hielt er sich von dem geregelten Unterricht fern; er schämte sich, neben den Knaben der Unterklasse zu sitzen. So war er der Technik, insbesondere der Technik des Malens, niemals Herr geworden. Fast alle seine Schöpfungen sind einfache Blätter mit der Feder, der Kreide, dem Röthel, oder in Sepia ausgeführt, höchstens flüchtig gefärbt. Der Ruhm vollendeter Durchbildung entgeht ihm. Nicht selten stören Verzeichnungen und Perspectivfehler. Dennoch ist Carstens ein Künstler von unvergänglicher Größe.

Wir blicken in das innerste Wesen seiner Kunstanschauung, wenn Carstens einmal in seinen späteren Jahren, in einem Briefe aus Rom vom 9. Februar 1793 (vgl. Carstens' Leben von Fernow, herausgegeben von H. Riegel 1867. S. 241), an den Preußischen Minister von Heynitz schreibt: »Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Malereien sind mir nicht vorgekommen. Es

scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, daß sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat, daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige, nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint als stünden sie in der Meinung, als sei dies die Kunst selbst.«

In einer Zeit, da in der bildenden Kunst überall nur der ödeste angelernte Eklekticismus herrschte, war Carstens wieder ein naiver und ursprünglicher Künstler, von großartigster Genialität der Erfindung, voll Innerlichkeit, voll Poesie. Sein Schaffen war ein tief inniges lebensvolles Schaffen von innen heraus, der schöne und klare Ausdruck einer nach dem Höchsten ringenden freien und großen Seele.

Und mit dieser Innerlichkeit und Poesie der Auffassung verbindet Carstens eine Macht und Schönheit der Formensprache, die für eine ganze Reihe grade unserer bedeutendsten Künstler zielzeigend geworden ist und deren Gewalt sich Keiner entziehen kann, der überhaupt für Großheit der Form Gefühl hat. Erst in Carstens wurde die große That Winckelmann's wahrhaft lebendig. Je mehr sich Carstens in Kopenhagen von dem gewöhnlichen Akademietreiben abgeschlossen hatte, um so tiefer war sein einfach großer unverbildeter Sinn von den dort befindlichen Abgüssen antiker Bildwerke ergriffen worden; sie erschienen ihm als höhere Wesen von übermenschlicher Kunst. Und diese Eindrücke hatte er verstärkt und vertieft durch das unausgesetzte Lesen der alten Dichter und Geschichtsschreiber. Er ahmte nicht nach, dazu war er zu schöpferisch und zu ursprünglich; aber er gewöhnte sich, die Natur immer und überall nur mit dem großen Auge der Antike zu sehen.

Carstens' Entwicklungsgang ist das immer vollere Hineinwachsen in dieses hohe Kunstideal.

Im Frühjahr 1783 hatte Carstens Kopenhagen verlassen. Er hatte nach Rom übersiedeln wollen, war aber aus Mangel an Mitteln nur bis Mailand und Mantua gekommen. Vom Herbst 1783 bis zum Herbst 1788 lebte er im bitteren Kampf mit Krankheit und Nahrungssorgen in Lübeck. Diese Lübecker Zeit ist die erste Entwicklungsstufe seines selbständigen künstlerischen Schaffens.

Vieles aus dieser Zeit ist verschollen, Vieles schwer zugänglich. Aber was an Titelangaben (vgl. Riegel a. a. O. S. 344 ff.) und was von einzelnen Blättern bekannt ist, bezeugt, welche Fragen in ihm gähren. Wo ist ein Inhalt, der für uns ist, was für die Griechen die griechische Götterwelt war? Und wie ist die plastisch hohe Formgebung mit den Gesetzen und Bedingungen der malerischen Composition zu vermitteln? Neben Darstellungen aus Homer und den griechischen Tragikern stehen Darstellungen aus Milton, aus Ossian, aus Klopstock's Hermannschlacht und aus den Bardendichtern, selbst aus Wieland's Oberon, stehen Allegorien, von denen die eine sogar eine Verherrlichung der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts ist. Und neben der Composition »Ossian und Alpin zur Harfe singend«, die, obgleich durchglüht von tiefstem Seelenausdruck, es doch hauptsächlich auf plastische Hoheit und Würde abgesehen hat, steht die Composition »Sokrates dem Alcibiades in der Schlacht von Potidäa das Leben rettend«, die von dem mächtigen Eindruck bedingt ist, welchen Giulio Romano's Fresken in Mantua auf den Künstler gemacht hatten; sie erinnert sehr bestimmt an die Constantinsschlacht. Vgl. Zeichnungen von A. J. Carstens, herausgegeben von W. Müller. Taf. 21 u. 29. Beide Compositionen stammen inschriftlich aus dem Jahr 1788.

Die zweite Entwicklungsstufe ist der fast vierjährige Aufenthalt in Berlin, vom Herbst 1788 bis zum Juni 1792. Im Mai 1791 wurde Carstens dort Professor an der Akademie.

Noch aus Lübeck hatte Carstens den Entwurf des »Sturzes der Engel« mitgebracht. Vgl. Müller. Taf. 40 und 41. Eine reiche und großartige Composition, ganz und gar im Geist und nach dem Vorbild des Michel-Angelo'schen Weltgerichts. Und diese Einwirkungen Michel Angelo's, welchem sich Carstens innig verwandt fühlte, hat Carstens sein ganzes Leben hindurch festgehalten. Doch gewann immer entschiedener der Zug nach der Antike die Oberhand. Hanns Christian Genelli, ein Architekt, der auch theoretisch die sorgsamsten Studien über die Kunst der Alten gemacht hatte, förderte ihn durch Beispiel und Lehre. Die Zeichnungen, welche Carstens für die mythologischen Handbücher von Ramler und Moritz unternahm, schärften Auge und Formgefühl, denn die Uebertragung der kleinen feinen Gemmenbilder in einen größeren Maßstab war nicht sowohl eine Nachbildung als vielmehr eine treue und doch selbstschöpferische Wiedergestaltung. Carstens modellirte auch; sogar eine Skizze zu einem Denkmal Friedrich's des Großen. Man braucht nur die besten Compositionen dieser Zeit zu betrachten, »den Kampf Achill's mit den Flüssen« (Müller Taf. 36), »Oedipus von den Furien gequält« (Taf. 42), und vor Allem »Die Argonauten in Chiron's Grotte« (Taf. 34), um ganz das Gefühl zu theilen, das damals allgemein war, das Gefühl des Staunens und der Bewunderung, wie Carstens in Deutschland zu diesem großen Stil gekommen. Carstens hat später den Besuch der Argonauten umcomponirt (Taf. 27 und 28); die zweite Composition ist reliefartiger, die erste ist ebenso formenrein und unzweifelhaft malerischer.

Mit Unterstützung der Preußischen Regierung ging Carstens im Sommer 1792 nach Rom. Er war ein Mann von achtunddreißig Jahren.

Carstens selbst giebt in dem bereits mehrfach erwähnten Bericht an den Minister Heynitz über seine Reise den willkom-

menſten Aufſchluß. Es iſt eine Freude zu ſehen, mit welcher friſchen Empfänglichkeit er die neuen gewaltigen Eindrücke in ſich aufnahm. Auch für die mittelalterliche Kunſt hatte er das wärmſte Verſtändniß. In Nürnberg entzückte ihn Dürer und Peter Viſcher, in Baſel Holbein. In Mailand erfreute er ſich nicht nur aufs neue an Leonardo, ſondern er bewunderte auch die älteren Meiſter und die herrliche Backſteingothik des großen Hospitals; ja er ſprach dabei das grade bei ihm höchſt denkwürdige Wort aus, Michel Angelo ſei in der Baukunſt der Vater des ſchlechten Geſchmacks, an den Werken der Gothik dagegen erblicke man überall Genie. Im Hafen von Livorno ſtudirte er mit innigſtem Behagen die ſchöne und doch ſo zwangloſe und natürliche Tracht und Art der Griechen und Orientalen; es müſſen ſich noch keine Tanz- und Hofmeiſter dort eingeniſtet haben, dachte er bei dieſem Schauen. In Florenz lebte und webte er in Maſaccio und Ghirlandajo und in den Bildhauerarbeiten Michel Angelo's. In Rom wurden Michel Angelo und Rafael ſeine eigenſte Welt. Aber es iſt überaus bedeutſam, daß er, der Michelangeleske Geiſt, ſich allmälich immer mehr und mehr von Michel Angelo zu Rafael wendete; jener war ihm, wie ſein Biograph mit den Worten des Künſtlers berichtet, ein ſtrenger Lehrmeiſter, der ihn bei jeder Lection mit der Naſe auf die Grammatik ſtoße, dieſer war ihm ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur führe. Und zugleich übten die Werke der antiken Plaſtik den tiefgreifendſten Einfluß. Wer verſteht es nicht, daß Carſtens, dem die Parthenonswerke und die ſeither entdeckten Schätze ächt griechiſcher Kunſt noch unbekannt waren, die Dioskuren von Monte Cavallo an kraftvoller Größe und an Schönheit und Reinheit des Stils über alle anderen Bildwerke ſtellte?

Fünf Jahre hat Carſtens in Rom gewirkt und geſchaffen, vom Anfang 1793 bis zum Ende 1797. Es iſt ſeine dritte und

letzte Entwicklungsstufe, die Zeit der vollendeten Reife. Die Ausstellung, welche Carstens im April 1795 von seinen Werken veranstaltete, war eines der ruhmreichsten und folgereichsten Ereignisse der deutschen Kunstgeschichte.

Trotz seines zunehmenden Brustleidens war Carstens von rastloser Thätigkeit. Wir heben nur die bedeutendsten Werke hervor. Sie zerfallen in drei Gruppen. Die erste Gruppe ist die weitaus zahlreichste; sie umfaßt die Darstellungen, deren Stoff der griechischen Mythe und Dichtung entlehnt ist. Es sind: Der Kampf der Kentauren und Lapithen (Taf. 30 — 32), Ganymed's Entführung (Taf. 6), Das Gastmahl des Plato (Taf. 24), Die Ueberfahrt und die Einschiffung des Megapenthes (Taf. 10, 26), Die Parzen (Taf. 4), Achill und Priamos (Taf. 37), Das Orakel des Amphiaraos (Taf. 13), Oedipus im Hain der Eumeniden (Taf. 20), Jason's Ankunft in Jolkos (Taf. 35), der große Cyklus des Argonautenzuges (gestochen von Joseph Koch). Die zweite Gruppe besteht aus freien Erfindungen, die sich freilich ebenfalls in griechischer Sinnesweise und Motivirung bewegen. Hierher gehört vor Allem »Homer den Griechen seine Gesänge singend (Taf. 18)«, Die Geburt des Lichts (Taf. 3), Die Nacht (Taf. 7) und »Das goldene Zeitalter (Taf. 33)«. Die dritte Gruppe, eine Zeichnung nach Dante's Hölle (Taf. 23) und nach Goethe's Hexenküche (Taf. 20), geht in das Mittelalterlich-Moderne. Von Darstellungen der römischen Geschichte, in denen sich die französischen Maler so gern bewegten, hielt Carstens sich absichtlich fern, weil sie seines Bedünkens so leicht zum Theatralischen verlockten. Und auch christliche Stoffe vermied er; die rein menschliche Poesie derselben erschien ihm durch die großen Italiener erschöpft, den Heiligen- und Märtyrergeschichten widerstand seine freie Bildung und Gesinnung.

Eine unerschöpfliche Fülle reichster und ursprünglichster Er-

findungskraft. Man vergleiche die stürmende Leidenschaft der Kentauren- und Lapithenschlacht, die innige Sinnigkeit der Gruppe der Nacht, den heiteren Humor der Megapenthesbilder, die Wonne und Freudigkeit der Unschuldswelt des goldenen Zeitalters; alle Saiten des Gemüthslebens erklingen in Carstens mit gleicher Kraft und Volltönigkeit. Und der Poesie des Erfindens entspricht die Poesie des Gestaltens. Nichts Leeres und Conventionelles. Seit den großen Zeiten Albrecht Dürer's und Holbein's ist Carstens wieder der erste deutsche Künstler, der Stil hat.

Hellenismus nennen wir diesen Stil. Mit Recht; die Grundlage seiner Formensprache ist durchaus hellenisirend. Auch wo Carstens andere Stoffe als griechische ergreift, erhebt er sie in die Hoheit und Großheit griechischer Kunstidealität. Aber dieses Hellenisiren ist in Carstens nicht, wie Maler Müller in seinem berüchtigten Aufsatz in Schiller's Horen schmähte, die blos äußerliche Wiedergabe auswendiggelernter Muskel- und Faltenphrasen, sondern vielmehr die naturwüchsige und naturnothwendige Sprache seines eigensten innersten Wesens, die organische Selbstgestaltung der wahr und einfachgroß gedachten Motive. Es ist nicht die nachgeahmte Kunst des todten Buchstabens, sondern die ursprüngliche Kunst des lebendigen Geistes. Carstens geht den Weg griechischer Kunst, weil er wie ein Grieche sieht, denkt und empfindet. Als Carstens einige seiner Bilder nach Berlin geschickt hatte, schrieb ihm Genelli (vgl. Fernow-Riegel a. a. O. S. 133): »Du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.« Was Carstens der Antike nicht sowohl entlehnte als vielmehr in lebendigster Aneignung und idealster Beseelung ihr selbstschöpferisch nachschuf, war die Wiedereinsetzung der menschlichen Gestalt in ihre volle Wahrheit und Schönheit, war eindringliche, in sich noth-

wendige, nur aus der Natur des Inhalts geschöpfte Motivirung, war Einfachheit und Großheit, Schwung und Rhythmus in der Führung der Linien, harmonisches Zusammenwirken des Ganzen. Innerhalb dieser festen Grundform aber hat Carstens die berechtigten modernen Kunstforderungen nie verleugnet. Zu dem genausten Studium der Antike fügte er das genauste Studium Michel Angelo's und Rafael's und entnimmt diesen den Zug nach schärferer Individualisirung; ja er hat Gestalten, in denen man unverkennbar die Einwirkung Ghirlandajo's und Masaccio's sieht. Und ebensowenig verleugnete Carstens den tiefgreifenden Unterschied plastischer und malerischer Composition. Freilich hat er für die ruhige Gemessenheit des antiken Reliefstils die unverkennbarste Vorliebe. Carstens war offenbar weit mehr zum Bildhauer als zum Maler angelegt; er pflegte, um die volle Schärfe und Deutlichkeit der Rundung zu gewinnen, seine Gestalten oft vorher zu modelliren. Nichtsdestoweniger beweist eine ganze Reihe von Blättern, daß er auch für das eigenartig Malerische der Anordnung und Gruppirung das geübteste Auge hatte. Man denke an die Megapenthesbilder und vor Allem an das goldene Zeitalter. Namentlich ist auch die liebevolle Ausführung seiner landschaftlichen Hintergründe zu beachten. Das goldene Zeitalter wurde auch für die Landschaft epochemachend. Es ist der Stil der großen historischen Landschaft.

Rafael Mengs und seine Schule sind das entsprechende Gegenbild der antikisirenden Dichtungen Klopstock's und Ramler's; Carstens und seine großen Nachfolger und Fortbildner sind das entsprechende Gegenbild der hellenisirenden Dichtungen Goethe's und Schiller's.

Wenn das hohe Ideal reiner und harmonisch schöner Menschlichkeit, das nach langer Verdunkelung endlich wiedergewonnen war, sogar die Dichtung mit innerster Nothwendigkeit zu dem Verlangen nach lebendiger Wiedergeburt griechischer Formen-

schönheit als des ihm einzig angemessenen künstlerischen Ausdrucks führte, um wie viel zwingender mußte dies Verlangen in der bildenden Kunst sein, in welcher das Auge allein den letzten entscheidenden Ausschlag giebt?

Mitten im ernstesten Schaffensstreben starb Carstens; am 25. Mai 1798, nachdem er soeben sein vierundvierzigstes Jahr vollendet hatte. Er wurde das Opfer der Schwindsucht, die seit seiner Lübecker Zeit an ihm zehrte.

Fernow, der in Lübeck und Rom engverbundene treue Freund, der auch nachher die alte Treue durch die treffliche Lebensbeschreibung, die er von Carstens gab, trefflich bewährte, wurde der Erbe der hinterlassenen Zeichnungen. Durch Goethe's Vermittlung kamen sie 1804 an die Kunstsammlungen in Weimar.

Die Erscheinung dieses gewaltigen Künstlers war zu bedeutend und seine Kunstweise war zu tief mit allen tiefsten Stimmungen und Bestrebungen des mächtig emporstrebenden Zeitalters verwachsen, als daß sein Wirken hätte spurlos verhallen können.

Carstens, der im Leben so viel Unglück gehabt, hatte wenigstens nach seinem Tode Glück. Die Besten und Aechtesten des jüngeren Künstlergeschlechts schaarten sich um sein Banner. Unter diesem Zeichen siegten sie.

In der Historienmalerei waren die nächsten Schüler und Nachfolger Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1779 — 1812); Beide aus Stuttgart. Lesen wir die Briefe dieser Künstler, wie sie uns durch Strauß (Kleine Schriften. 1862. S. 274 ff.) und durch Haakh (Beiträge zur Kunstgeschichte. 1863) bekannt geworden, so überkömmt uns der warme Hauch frisch knospender Frühlingsluft. Wächter's »Hiob«, im Museum zu Stuttgart, überrascht durch den feinen Aufbau der Composition, durch Großheit der Form, durch lebensvolle Car-

nation; der Ausdruck der Trauer freilich ist leer und äußerlich. Schick's »Apollo unter den Hirten«, »David vor Saul«, »Das Opfer Noah's«, ebenfalls im Museum zu Stuttgart befindlich, sind Bilder von tiefer schlichter Innigkeit, von anziehender Formenreinheit und Formenanmuth, voll Hoheit namentlich auch in den weitausgeführten landschaftlichen Hintergründen. Beide Künstler aber sind ohne die Kraft lebendig bewegter Handlung, und beide Künstler sind nicht zu voller Entwicklung gelangt. Wächter verkümmerte, Schick starb in der ersten Blüthe des Mannesalters. Die reife Frucht brach erst Cornelius.

Joseph Koch (1768 — 1839), der Freund Carstens', und Christian Reinhart (1761 — 1847) wurden die Wiedererwecker der Landschaft. Statt der geleckten Vedute großer historischer Stil. Man wandelte wieder die Wege Poussin's und Claude Lorrain's. Auf Koch und Reinhart folgten Rottmann und Preller.

Aber die schönste und edelste Blüthe des neuen Lebens, welches die Kunst durch Carstens gewonnen hatte, ist das freie und heitere Hellenenthum Thorwaldsen's und Schinkel's.

Bertel Thorwaldsen war am 19. November 1770 zu Kopenhagen geboren; sein Vater war Schiffszimmermann und Holzschnitzer. Seit seinem elften Jahr hatte der junge Künstler die Kunstakademie in Kopenhagen besucht, doch ohne sich sonderlich auszuzeichnen. Er war siebenundzwanzig Jahre alt, als er im März 1797 nach Rom kam. Er war damals noch so unwissend, daß Zoega, der berühmte Archäolog, seinen Aerger aussprach, wie man Stipendiaten nach Rom schicken könne, denen selbst das Allerelementarste der Geschichte und Mythologie unbekannt sei. Bald aber erwachte der schlummernde Genius. Carstens, mit welchem Thorwaldsen noch ein Jahr in engem Verkehr lebte und dessen Zeichnungen er aufs emsigste copirte und sein ganzes Leben hindurch mit ehrfurchtsvoller Wärme verehrte und bewunderte, wurde ihm Vorbild. Die mächtige Welt Roms, ob-

gleich grade damals die berühmtesten antiken Bildwerke nach Paris entführt waren, schärfte ihm Auge und Stilgefühl.

An Ursprünglichkeit und Tiefe der Erfindungskraft steht Thorwaldsen hinter Carstens zurück; aber etwas Anderes ist ein genialer Skizzist, etwas Anderes ein vollkräftiger Künstler von vollendeter Durchbildung.

Thorwaldsen's unvergängliche Bedeutung ist, daß er die seit den großen Tagen des Alterthums verlorene Strenge und Hoheit des ächt plastischen Stils wiedererobert hat.

Unverbrüchlicher als jede andere Kunst wurzelt die Plastik im Griechenthum. Es ist kein Zufall, daß die Plastik jene herrschende Stellung, welche sie bei den Griechen einnahm, in der christlichen Kunst verlor und an die Schwesterkunst der Malerei abtrat. Weil die Plastik ausschließlich auf die Physiognomik der Form angewiesen ist und, selbst wo sie die Farbe hinzuzieht, doch von jeder Stimmungswirkung durchgebildeten Colorits absehen muß, ist ihr das tief Innerlichste des Seelenlebens verschlossen; ihr Reich reicht nur so weit, so weit scharfe Gegenständlichkeit, so weit volle Schaubarkeit reicht. Und weil das Darstellungsmaterial der Plastik, sei es Holz oder Thon oder Stein oder Erz immer ein schweres und sprödes Material ist, sind sowohl dem Maß der Bewegtheit wie dem Maß der individualisirenden Charakteristik ganz bestimmte unüberspringbare Grenzen gestellt, durch deren Ueberspringung die Plastik aufhört, plastisch zu sein, in das Malerische fällt, d. h. stillos und manierirt wird. Die edle Einfalt und die stille Großheit, welche Winckelmann als die hervorstechendste Eigenschaft der griechischen Plastik rühmt, ist daher nicht etwas blos Zufälliges und Geschichtliches, nicht etwas blos Zeitliches und Oertliches, sondern vielmehr das innerste Wesen der Plastik selbst, ihr tiefstes Lebensgeheimniß, ihre unumstößliche Grammatik.

Indem Thorwaldsen auf die griechischen Formen zurückging,

wurde er sich des unauflöslichen Zusammenhanges der Plastik und des Griechenthums klar bewußt. Thorwaldsen's Hellenisiren war nicht die todtgeborene archäologische Nachahmung, sondern die lebendige Wiedergeburt der plastischen Idealität, die Wiedereinsetzung des plastischen Darstellungsmaterials in seine unveräußerlichen Rechte. Die Statue bekam wieder festes architektonisches Gleichgewicht, bekam wieder Adel und Reinheit der Form. Und besonders auch das Relief, seit den Zeiten Ghiberti's bis zum Ende der Zopfzeit in steigender Verwilderung ganz und gar als Gemälde behandelt, fügte sich wieder in die Schranken der Plastik; mit voller Bewußtheit beschränkte es sich, auf alle störend perspectivischen Wagnisse verzichtend, wesentlich wieder auf die Silhouette, und mit vollster Bewußtheit gestaltete es nur solche Compositionen und Gruppirungen, welche den Einzelfiguren den festen Anklang statuarischer Geschlossenheit wahren.

Kurz nachdem Thorwaldsen die Plastik von der wuchernden Obmacht der Malerei erlöst hatte, erlöste die neben ihm stehende jüngere Malergeneration die Malerei von der Obmacht der Plastik. Seitdem ist diese verderbliche Stilverwirrung für immer geschlichtet.

Es war sehr bezeichnend, daß das erste Werk, welches Thorwaldsen's unsterblichen Ruhm begründete, die Jasonstatue (1800 — 1803), eine so durchaus im Geiste der griechischen Mythologie gedachte und gehaltene Figur war. Sein ganzes Leben hindurch hat Thorwaldsen mit Vorliebe sich als ein Grieche zu den Griechen gestellt. Zeuge sind die Statuen des Mars, des Adonis, vor Allem des Argustödters; Zeuge ist eine ganze Reihe der schönheitsvollsten Reliefs, besonders die unerschöpfliche Fülle seiner naiv anmuthigen Erosscherze, Zeuge ist die große Friescomposition des Alexanderzuges. Nur spreche man nicht, wie es leider jetzt Mode wird, von kalter Nachempfindung und Anempfindung. Mag auch zuweilen später im Gedräng der sich

häufenden Arbeiten und Bestellungen, zumal in Decorations-werken und Grabmonumenten, manches blos Aeußerliche und handwerksmäßig Conventionelle sich eingeschlichen haben, alle bedeutendsten Schöpfungen Thorwaldsen's sind durchaus selbständig, frei schöpferisch, voll angeborener ureigener Poesie und Schönheit. Sie wirken nur darum so vollendet griechisch, weil der Künstler in der Schule der Alten gelernt hatte, naiv und groß zu sehen, weil er in seinem tiefen künstlerischen Ernst nicht ruhte und nicht rastete, als bis er die Natur von allen Zufälligkeiten und Trübungen geläutert und die Formen und Motive auf ihren einfachen und wesenhaften Kern, auf ihren reinsten und schönheitsvollsten Ausdruck zurückgeführt hatte. Es ist bekannt, wie die Statue des Hirtenknaben (1817) entstand. Thiele erzählt in »Thorwaldsen's Leben« (1852. Bd. 1, S. 295) die Entstehungsgeschichte in folgender Weise: »Während Thorwaldsen die Gruppe des Ganymed modellirte und ein schöner Knabe ihm Modell stand, rief er ihm plötzlich in einem Augenblick des Ausruhens zu: Sitz ruhig, rühre Dich nicht! Der Knabe war nämlich, ohne es selbst zu wissen, in eine so schöne Stellung gekommen, daß der Anblick desselben und der Wunsch, dieses Motiv in seiner ganzen Unschuld festzuhalten, bei unserem Künstler eins ward. Der Knabe gehorchte, Thorwaldsen ergriff den Thon, und wenige Augenblicke später war die Skizze zu seinem berühmten Hirtenknaben angelegt. Die Statue stellt einen schönen Knaben dar, der in arkadischer Ruhe auf einem Felsen sitzt; in der einen Hand hält er den Hirtenstab, mit der anderen drückt er das gebogene Knie an sich, zu seinen Füßen ein Hund.« Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der Statue des Argustödters Hermes (1818). Der Biograph erzählt sie (ebend. S. 321) in folgender Weise: »Als Thorwaldsen sich eines Tages im Frühjahr 1818, wie gewöhnlich des Mittags, von seinem Studio aus zu Tische begab, traf sein immer aufmerksamer

Blick in der Via Sistina einen jungen Römer, der am Eingang eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick erfreut; aber bei den nächsten Schritten schon erfaßte es sein künstlerisches Bewußtsein, er blieb stehen und kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb stehende halb sitzende Stellung und im Gespräch mit einem Anderen begriffen entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, das Bild festzuhalten. Eiligst beendete er seine Mahlzeit, entwarf eine Skizze und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell. Es ist der Argustödter, halb sitzend, halb stehend; die Rohrflöte, durch welche er den Argus in Schlaf gewiegt, in der linken Hand; mit der Rechten zieht er leise das Schwert aus der Scheide.« Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der beiden schönen Reliefsdarstellungen der Nacht und des Tages (vgl. ebend. S. 253), die lange in ihm geschlummert hatten und ihm plötzlich (1815) wie eine geheiligte Traumoffenbarung in die Seele traten. Dieselbe Ursprünglichkeit überall. Freilich ist das Motiv des verwundeten liegenden Löwen in Luzern ein althergebrachtes. Aber wer jemals vor der mächtigen hohen Felswand stand, in welcher der Löwe wie in einer Grotte lagert, wird sagen, daß es ein Werk der tief innersten Empfindung ist, ein Werk der weihevollsten Erhebung.

Und mit der Schönheit der Erfindung verband Thorwaldsen die sorgsamste Ausführung; nur muß man nicht übersehen, daß das Wesen seiner Stilrichtung nothwendig bedingte, in den Gestalten sowohl wie in den Gewändern das realistische Individualisiren enger zu begrenzen, als es von der Plastik des Mittelalters und der Renaissance und als es auch jetzt wieder von der heutigen Plastik geschieht. So leicht und zufällig das Motiv der Statue

des sitzenden Hirtenknaben gefunden war, nicht weniger als acht verschiedene Entwürfe sind von ihm vorhanden. Und nie versäumte Thorwaldsen über dem sogenannten Stilisiren das liebevollste und eingehendste Naturstudium. Lediglich aus der aufgezwungenen Eile der Ausführung ist es zu erklären, daß eine der großartigsten Leistungen Thorwaldsen's, der Alexanderzug (1811), obgleich in der Energie und Naivetät der Erfindung und in dem ruhig harmonischen Fluß ächten Reliefstils dem Parthenonfries aufs glücklichste nachstrebend, grade nach dieser Seite hin verhältnißmäßig am wenigsten frei von Blößen ist. Namentlich die Pferde sind mehr nach den antiken Vorbildern als nach der Natur gebildet. Und ist es zu rechtfertigen, daß der Künstler in dem Verlangen, alles unschöne Liniengewühl zu vermeiden, dem stolzen Viergespann, das den Wagen des Helden führt, nur vier Hinterbeine, statt acht, giebt?

Höchst lehrreich ist es, zu beobachten, wie sich Thorwaldsen, von diesem antikisirenden Standpunkt aus, zu den Forderungen der Gegenwart stellte.

Idealdarstellungen nach griechisch mythologischen oder nach genrebildlichen Motiven reichten nicht aus. Und wenn auch der Künstler die von seinen Landsleuten verlangten Gestalten der alten nordischen Sage ablehnte, so kamen doch Aufgaben christlichen Glaubens und Kirchenbrauchs und Aufgaben monumentaler Porträtbildnerei, denen er sich nicht entziehen konnte.

Vornehmlich der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen führte ihn zu christlichen Stoffen. Seit 1820 beschäftigten sie ihn mehrere Jahre. Es war die Zeit des ersten Aufblühens der streng christlichen Bestrebungen jener jungen Malerschule, die unter dem Namen der Nazarener bekannt ist. Thorwaldsen war mit diesen jungen Künstlern befreundet, er achtete ihren Ernst und ihre Begabung. Aber auf ihre Richtung vermochte er nicht einzugehen. Als einer seiner Schüler, der Bildhauer

Hermann Freund, eine der Apostelstatuen unter dem Einfluß der Nazarener in einer Weise angelegt hatte, die das Einlenken in die Eigenthümlichkeiten und Ueberlieferungen der christlich mittelalterlichen Plastik bekundete, verwarf sie Thorwaldsen. Wir schauen in das innerste Herz des Künstlers, wenn wir erfahren, daß er offen den Grundsatz aufstellte, für die Ausschmückung katholischer Kirchen sei die geeignetste Kunst die Malerei, für die Ausschmückung protestantischer Kirchen dagegen die Plastik. In diesem Ausspruch liegt, daß er den Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus wesentlich als eine Wiederannäherung an die antike Lebensanschauung betrachtete. Und war es nicht ganz folgerichtig, wenn einer solchen Auffassung des Protestantismus das Festhalten am antikisirenden Stil auch bei kirchlichen Aufgaben nicht nur erlaubt erschien, sondern sogar geboten? Zwei verschiedene Behandlungsweisen waren von hier aus denkbar. Und beide Behandlungsweisen hat der Künstler mit tiefkünstlerischer Einsicht ergriffen und mit Meisterschaft durchgeführt, je nachdem er bei den einzelnen Werken eine freiere oder strengere Wirkung beabsichtigte. Der nächste und natürlichste Weg war, die volle Schönheit der Kunst rein und frei walten lassen. So sind die Apostel und der größte Theil der christlichen Reliefs. Schöne hoheitsvolle Menschengestalten, Ideale freier und gehobener Menschlichkeit im griechischen Sinn, ohne das Gepräge eigenartig christlicher Göttlichkeit. Es ist dasselbe Kunstprincip, von welchem Rafael in den Apostelgestalten der Tapeten und Peter Vischer in den Apostelgestalten des Sebaldusgrabes in Nürnberg geleitet wurde. Der zweite Weg war, in Werken, die ganz besonders die ehrfurchtgebietende Weihe und Erhabenheit des streng Kirchlichen zur Darstellung bringen sollten, auf die Strenge und Herbigkeit der unausgebildeten Formen ältester Kunstzeiten zurückzugreifen, wie auch die Griechen in ihren Kultbildern einen solchen archaistischen, d. h. künstlich

alterthümelnden Stil anzuwenden pflegten, den sie eben wegen dieser ausschließlich gottesdienstlichen Bestimmung den hieratischen nannten. So ist die kolossale Christusstatue; streng ascetisch in Gestalt und Antlitz, ganz im Typus der alten Mosaiken, die Arme ausstreckend, um die Seinen zu empfangen, mit allen Zeichen der Martern und Leiden, die der Erlöser für uns erduldet hat; und in demselben strengen Stil ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer. Es kann kein Zweifel sein, daß diese hieratische Lösung ein bewunderungswürdig tiefer und genialer Griff war. Aber es erhebt sich die Frage, inwieweit überhaupt christliche Plastik möglich sei und ob zuletzt nicht doch die christliche Plastik ein Stück jener Umbildungen in sich aufnehmen muß, in welchen bereits die romanische Epoche die nachwirkenden antiken Formen mit christlicher Gefühlsinnerlichkeit zu erfüllen und zu durchglühen suchte.

In der monumentalen Porträtplastik fand Thorwaldsen seine Grenze. Einzelne treffliche Büsten, wie z. B. die Büste des Cardinal Consalvi. Wo Thorwaldsen aber in die volle Wirklichkeit des Lebens, zumal in moderne Art und Tracht, hineingreifen sollte, da fühlte sich sein hellenischer Geist abgestoßen. Das Schillerdenkmal in Stuttgart und das Gutenbergdenkmal in Mainz sind in Auffassung und Behandlung durchaus verfehlt. Hier lief ihm Rauch entschieden den Rang ab. Die Schule Thorwaldsen's sprach verächtlich von Hosenplastik. Glücklich die Zeiten, in denen die Forderungen der Kunst und die Forderungen der geschichtlichen Treue nicht unversöhnbar auseinanderfallen!

Thorwaldsen war es vergönnt, sein großes und thatenreiches Leben voll und ganz auszuleben. Nach fünfundvierzigjährigem Aufenthalt in Rom kehrte er im October 1842 nach Kopenhagen zurück. Dort starb er am 24. März 1844, ein Greis von siebenundsiebzig Jahren.

Kein anderer Künstler hat eine so würdige Grabstätte; er ruht inmitten seiner Werke im Thorwaldsen-Museum.

Unmittelbar neben Thorwaldsen pflegte man eine Zeitlang Dannecker zu nennen. Er ist berühmt geworden besonders durch seine mächtige lebensvolle Schillerbüste. In seinen Idealbildungen — Ariadne, Psyche, Christus — ist noch ein gut Stück Canova.

Der Architekt dieses neugeborenen Hellenenthums war Schinkel.

Schinkel's Bildung, die Entstehung seiner Richtung, steht mit Carstens und Thorwaldsen auf gleichem Boden, wurzelt in den gleichen Stimmungen und Anregungen.

Karl Friedrich Schinkel war am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin geboren, der Sohn eines Predigers. Nach dem Tode des Vaters verlebte der Knabe seine Schulzeit in Berlin. Auf seinen ersten architektonischen Unterricht wirkte insbesondere Friedrich Gilly, ein junger genialer Baumeister, der, eben aus Italien zurückgekehrt, ihn mit wärmster Begeisterung in die Schönheit und klare Gesetzmäßigkeit der griechischen Formenwelt einführte. Gilly starb bereits 1800 als Neunundzwanzigjähriger. Schinkel bewährte sein ganzes Leben hindurch seinem Lehrer die dankbarste Verehrung.

Grade in der Baukunst hatte sich bereits die Anerkennung des Mittelalters mächtig Bahn gebrochen. Gilly vornehmlich war trotz seiner Vorliebe für die Reinheit der Antike einer der ersten unter den Künstlern gewesen, welche um eine richtigere Würdigung der Gothik bemüht waren. Als er beauftragt wurde, die Remter der Marienburg bei Danzig, des großartigen Sitzes der Hochmeister des Deutschen Ordens, mit Scheerwänden zu durchziehen und umzubauen, entwarf er vor der gebotenen Verunstaltung jene sorgsamen feingefühlten Aquatintablätter, deren Herausgabe für die späteren Veröffentlichungen dieser Art ein selten erreichtes Muster geworden. Und es ist sehr zu beachten, daß sich auch auf Schinkel die gleiche Unbefangen-

heit der architektonischen Anschauung übertragen hatte. Die von A. v. Wolzogen »Aus Schinkel's Nachlaß« (Bd. 1, S. 3 ff.) mitgetheilten Briefe und Tagebuchaufzeichnungen beweisen, mit welchem empfänglichen und bewundernden Auge er auf der in den Jahren 1803 — 1805 unternommenen ersten italienischen Reise namentlich auch die mittelalterlichen Bauwerke Italiens und Siciliens betrachtete; oft sogar hat es den Anschein, als sei sein Herz mehr bei dem Mittelalter und bei der Frührenaissance als bei dem Alterthum. Wenn sich daher Schinkel nichtsdestoweniger, und zwar mit jedem Jahr mehr und mehr, an die antikisirenden Bauformen anschloß und seine gesammte künstlerische Formgebung auf deren Grundlage stellte, so geschah dies nicht im Sinn jenes blos äußerlichen und schablonenhaften antikisirenden Formengepränges, wie es in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts überall, nicht blos in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich, vorherrschende Mode war, und wie es selbst noch bei Klenze, dem nächsten Zeit- und Strebensgenossen Schinkel's, fröstelnd nachklingt, sondern es geschah durchaus im Sinn tief innerlichsten, frei schöpferischen Wiedererschaffens und Umbildens. Schinkel griff nur darum zu den griechischen Bauformen, weil er die lebendige Ueberzeugung in sich trug, daß die Sprache dieser griechischen Bauformen nicht die vorübergehende Sprache einer bestimmten Zeit- und Volksbildung sei, sondern vielmehr der vollendete und darum für alle Zeiten und Völker maßgebende ewig giltige Ausdruck des innersten Wesens der Baukunst selbst, die unverbrüchliche Weltsprache architektonischer Schönheit.

Schinkel's Kunst war auch eine Renaissancekunst, wie einst die Kunst der großen Italiener; aber eine Renaissancekunst, die inzwischen Griechenland kennen gelernt hatte und darum auf die griechische Kunst zurückging, wie die italienische Renaissance auf die römische Kunst zurückgegangen war. Strengere Reinheit

und Schönheit in der Form, vor Allem auch strengere Folgerichtigkeit und Gesetzlichkeit des baulichen Organismus.

Es ist die bauliche Formensprache des Perikleischen Zeitalters.

Diese aber ist ihm so ganz zu eigen geworden und er weiß sie mit so genialer Freiheit und Meisterschaft zu handhaben, daß sie bei ihm durchaus mit der Frische vollster Ursprünglichkeit wirkt; der ideale Ausdruck unseres eigensten inneren Lebens, die schönheitsvolle Lösung modernster Bauzwecke im Geist der Antike.

Nicht Alles ist von gleicher Vollendung. Bei der Berliner und Dresdener Hauptwache kann man das Bedenken nicht unterdrücken, daß die hellenisirende Form nicht naturwüchsig aus der Zweckbestimmung entsprungen, sondern nur künstlich aufgezwängt ist. Und Charlottenhof bei Potsdam wirkt zwar wunderbar anmuthend durch die poesievolle Uebereinstimmung der weitverzweigten Baulichkeiten mit der ebenfalls von Schinkel im größten Stil entworfenen Parkanlage, aber unabweislich erhebt sich die Frage, ob die Enge und Gedrücktheit der inneren Räume den Ansprüchen und Bedürfnissen fürstlicher Wohnung entspricht. Jedoch das Berliner Schauspielhaus und vor Allem das Berliner Museum, die glänzendsten Schöpfungen Schinkel's, sind unvergleichliche Meisterwerke, in der Genialität der Gesammtanlage sowohl wie in der schönheitsvollen Durchführung. Kühne und großartige Gruppirungen von ureigenster Schöpferkraft; und darüber der weihevolle Hauch harmonisch heiterer Idealität, wie sie seit den großen Tagen Griechenlands nicht mehr gesehen worden. Und wer Schinkel's poesievolle Phantasie in ihrer ganzen Größe und Unerschöpflichkeit erkennen will, muß ganz besonders auch die unausgeführten Entwürfe des griechischen Königsschlosses auf der Akropolis zu Athen und des kaiserlichen Palastes Orianda in der Krimm in Betracht ziehen. Der klassische Boden, die südliche Landschaft, das kostbare Material des Marmors be-

flügelte Erfindung und Formgefühl; ganz und gar hellenisch, eine beispiellos großartige Fortdichtung der längst verklungenen Pracht und Herrlichkeit der schönsten Griechenzeit.

Und vielleicht die eigenthümlichste und bedeutendste Schöpfung Schinkel's ist der Bau der Berliner Bauakademie. Hier zeigt sich am deutlichsten, wie für Schinkel die griechische Formensprache zwar die Grundlage, aber nicht die Grenze war. Schinkel, der (Nachlaß. Bd. 3, S. 364 ff.) so feinsinnig zu sagen wußte, daß die Schönheit nur die innere, sichtbar gewordene Vernunft der Natur, und daß die Architektur nur die Fortsetzung der Natur in ihrer constructiven Thätigkeit sei, Schinkel hat hier aus der Zweckbestimmung des Gebäudes, aus den Bedingungen der Construction, und aus den Bedingungen des Backsteinmaterials, das er auch in seiner äußerlichen Erscheinung zu unversehrt voller Geltung brachte, ein Werk geschaffen, wie er es im Auge hatte, als er in einem seiner herrlichen Aphorismen (Nachlaß. Bd. 2, S. 212) die Forderung stellte, das Höchste der Kunst sei, ein ganz Neues zu erzeugen, in welchem gleichzeitig die Anerkennung des Stilgemäßen und die Wirkung eines Ursprünglichen und Naiven hervorgebracht werde. Ruhiger Rhythmus der Massen, klare einfache Linien, fein abgewogene Verhältnisse; die innere flachgewölbte Deckenconstruction auch im Aeußeren fest ausgesprochen durch breite Verstärkungspfeiler und durch die Bogenbekrönung der Fenster und Portale; feine und reiche Gliederung, edelste plastische Ornamentation, belebte Unterbrechung des Roth durch horizontale dunkelglasirte Zwischenschichten. Der ächt griechische Geist ruhiger einfacher Großheit und fester und klarer Gesetzmäßigkeit, aber umgebildet zu einem Werk genialster Selbständigkeit, das für die stilgemäße Fortbildung des Ziegelbaues unverbrüchlich zielzeigend ist.

Selbst der Florentiner Palaststil, welchen Schinkel in einigen seiner Palastbauten angewendet hat, muß sich unter seiner schöpfe-

rischen Hand wandeln; wenigstens die Zierformen sucht er zu griechischer Reinheit und Anmuth zu klären.

Aber wie Thorwaldsen von seinem hellenisirenden Standpunkt aus seine Schranke in der monumentalen Porträtplastik fand, so fand auch Schinkel von demselben Standpunkt aus seine Schranke in der christlichen Kirchenbaukunst. Anwendung griechischer Tempelform war unmöglich. Anwendung der Gothik, so sehr er die Herrlichkeit der Gothik zu schätzen wußte und mit so warmem Eifer er sich bei den Restaurationen der gothischen Bauwerke Preußens, insbesondere des Kölner Domes und des Schlosses von Marienburg, betheiligte, widerstrebte ihm; welcher formgebildete Künstler mag die Verlogenheit und Phrasenhaftigkeit der Neugothiker theilen? So trug er sich mit dem Gedanken, eine Verschmelzung hellenisirender und christlich mittelalterlicher Formen zu versuchen oder, wie er sich selbst einmal ausdrückt (Nachlaß. Bd. 3, S. 161), die christliche Kunst unter den Einflüssen der Schönheitsprincipien, welche das heidnische Alterthum an die Hand giebt, weiter fortzubilden und zu vollenden. Die Entwürfe des Berliner Domes und einer großen Kirche auf dem Spittelmarkt und die Werderkirche sind in ihrer Grundanlage gothisch; aber Alles geht auf größere Ruhe und Klarheit der Massen, auf wirksam horizontalen Abschluß, auf Beseitigung oder Abschwächung des hochemporstrebenden Thurmbaues und der Wimperge und Fialen, auf Unterordnung des Strebesystems, auf Vereinfachung der Gliederungen und Ornamente. Andere Kirchen suchen sich der Form der alten Basilika anzuschließen, noch andere dem Centralbau. Aber nirgends hat Schinkel eine zwingende Lösung gefunden. Schinkel, dessen Größe es ist, in seinen eigensten Gestaltungen so durchaus organisch zu sein, wird im Kirchenbau gewaltsam, widerspruchsvoll, unorganisch. Man fragt sich, warum Schinkel die zielzeigenden Wege Brunellesco's und Bramante's verschmähte.

Nur in einem einzigen Werk ist Schinkel auf die Gothik eingegangen, in dem zur Erinnerung an die Großthaten der Freiheitskriege errichteten gothischen Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin; doch fehlt auch hier der feste einheitliche Guß innerlich nothwendiger, organisch fortschreitender Entwicklung.

Schinkel starb am 9. October 1841; eben als der Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs neue große Aufgaben bot.

In Schinkel endete jene große hellenisirende Kunstepoche, welche in Carstens so groß und machtvoll begonnen hatte.

Bereits zur Zeit der romantischen Dichterschule und zum Theil unter deren unmittelbarer Einwirkung hatte sich eine romantische Gegenströmung erhoben, die sich dem Hellenisiren der bildenden Kunst ebenso entgegenstellte wie die romantische Dichterschule der hellenisirenden Dichtung.

Für die Geschichte der bildenden Kunst war diese emporkommende Romantik von der eingreifendsten und nachhaltigsten Bedeutung geworden.

Allmälich hatte sich doch gezeigt, daß, so innig und großgefühlt diese hellenisirende Formenwelt war, die künstlerisch reine und schönheitsvolle Darstellung des reinsten und schönsten Menschendaseins, nichtsdestoweniger im Empfinden und Denken der Gegenwart ein tiefstes Etwas zurückblieb, das in derselben nicht aufgehen und zu würdigem und angemessen künstlerischem Ausdruck gelangen konnte.

Zuerst und vornehmlich regte sich in der Malerei die neue Bewegung. Das beengende Vorwalten der plastischen Auffassungs- und Behandlungweise, das der Malerei durch Mengs und David aufgezwängt worden, und das sich in Carstens sogar noch gesteigert hatte, wurde durchbrochen.

Die Gebrüder Riepenhausen, die im Beginn ihrer Laufbahn unter dem Einfluß der Carstens'schen Weise eine Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde versucht hatten, brachten

Zeichnungen zu Tieck's Genoveva; Pforr versenkte sich in die Welt des Goethe'schen Götz von Berlichingen und träumte von großen Bildern aus der Geschichte des Mittelalters; Cornelius' erstes Auftreten waren seine genialen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen; Overbeck, von Jugend auf innig und schwärmerisch religiös, malte schon in Wien nur biblische Geschichte und insbesondere Madonnenbilder. Und mit den romantischen Stoffen kamen unausbleiblich die romantischen Formen. Die Riepenhausen veröffentlichten Umrisse nach Fiesole. Die Zerstörung und Plünderung der Kirchen und Klöster während der Napoleonischen Kriege lenkte die Aufmerksamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder, es entstanden die Sammlungen der Brüder Boisserée und anderer Kunstfreunde; man wurde erfüllt und ergriffen von der Poesie und Innigkeit dieser alten Meister, für welche man bisher nur Spott oder mitleidiges Lächeln gehabt. Es sollte wahr werden, was Friedrich Schlegel gesagt hatte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den Charakter der mittelalterlichen Meister haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt.

Es war ein tief inneres folgenreiches Leben, das sich entfaltete, als Cornelius und Overbeck in innigster Strebensgemeinschaft sich in Rom zusammenfanden. Bald schaarten sich alle Besten begeistert um ihr Banner. Neben Cornelius und Overbeck standen Künstler wie Philipp Veit und Julius Schnorr. Fortan gab es eine romantische Malerschule, wie es eine romantische Dichterschule gab; nur mit dem gewichtigen Unterschied, daß die romantischen Maler an künstlerischer Gestaltungskraft den romantischen Dichtern weit überlegen waren.

Plastik und Architektur betraten dieselben Wege, wenn auch nicht mit derselben Ausschließlichkeit. Aus dieser Zeit stammt die Anlehnung an romanische und gothische Formen, die man

noch wenige Jahre vorher für schlechterdings unmöglich gehalten.

Gewiß ist, daß diese ersten Anfänge der neuen romantischen Richtung noch an der ärgsten Einseitigkeit krankten. Wer erfreut sich nicht an den herrlichen Fresken der Casa Bartholdi und der Villa Massimi und an den ersten naiven Tafelbildern Schnorr's und Overbeck's? Allein auf die Dauer war das Festhalten an den gebundenen und noch unentwickelten Formen der Vorrafaeliten nicht haltbar. Und wer wendet sich nicht verletzt ab von dem fanatischen Propaganda- und Sektengeist, der allmälich die reine Kunstbegeisterung trübte? War die mittelalterliche Kunst nur darum so groß und herrlich geworden, weil sie der künstlerische Ausdruck der gottinnigsten religiösen Empfindung und Gläubigkeit war und als solcher unmittelbar im Dienst der Kirche stand, so erschien als der einzige Weg, diese alte Kunstherrlichkeit wiederzuerlangen, die gläubige Rückkehr zu dieser frommen Gottinnigkeit und strengen Kirchlichkeit. Die Kunst sollte nicht blos wieder eine ausschließlich religiöse, sondern auch wieder eine tief innig katholische werden. Man bannte sich gewaltsam in eine Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Denkens und Empfindens, die diesen jungen Künstlern von Seiten der Gegner mit Recht den Spottnamen der Nazarener zuzog.

Die Meisten dieser Maler sind über diese vielversprechenden, aber noch unreifen Anfänge siegreich hinausgeschritten. Sie erweiterten den Kreis ihrer Stimmungen und Empfindungen und lernten wieder die Formensprache der Renaissance sprechen, welche die Fortbildung und der Abschluß der vorrafaelischen Meister war. Cornelius ist wegen des tiefen Gedankengehalts und der machtvoll genialen Formen der großen Fresken in München und der Compositionen für das Berliner Composanto oft genug mit Michel Angelo verglichen worden. Schnorr erwies sich in seinen

Münchner Nibelungen- und Kaiserbildern und in seinem trefflichen Bibelwerk als eine zu gleicher Freiheit fortschreitende Künstlernatur. Nur Overbeck mit dem stillen Frieden seiner Seele, mit seiner schlichten und doch so holdseligen Formenanmuth, ist sein ganzes Leben hindurch innerhalb jener scharf begrenzten Anschauung stehengeblieben, welche die Kunst lediglich eine Harfe David's zum Lobe des Herrn nennt und daher jede abweichende Kunstrichtung, die mehr sein will als Mittel zur Erweckung bußfertiger Andacht, mit unduldsamem Eifer ablehnt.

Ein großer unverlierbarer Fortschritt war gewonnen. Mögen selbst die bedeutendsten Werke dieser Künstler zuweilen die nöthige Farbenwirkung und die jedem ächten Kunstwerk unerläßliche packende Anschaulichkeit und Ueberzeugungskraft missen lassen, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die denkwürdigsten und in ihrer Art großartigsten Leistungen der gesammten Kunstgeschichte gezählt werden. Wie in den großen Zeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunst wieder zu den großen Anschauungen und Empfindungen der Religion und Geschichte in den engsten und lebendigsten Zusammenhang. Das Schöpfungsgeheimniß des großen historischen Stils, der seit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künstlerischen Monumentalität, war wiedererobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunstbestrebungen der Gegenwart stehen unter dem Segen dieses belebenden Einflusses; nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Plastik und Architektur.

Rauch und seine Schule, und die neueste Renaissancearchitektur wären ohne diese großen Vorgänge nicht denkbar.

Freilich fehlt es grade jetzt nicht an buntem und wüstem Experimentiren mit allen möglichen und oft auch unmöglichen Stilarten. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sich mit jedem

Tage mehr und mehr die Erkenntniß Bahn bricht, daß die wahrhaft monumentale, d. h. die unser eigenstes Sein und Denken verkörpernde Kunst der Gegenwart, einzig und allein auf dem Boden der Renaissance ruhen, nur deren schöpferische, durch die tiefere Erkenntniß der griechischen Kunst vertiefte Umbildung und Fortbildung sein kann. Denn wie gewaltig auch immer der Umschwung ist, der sich in den letzten Jahrhunderten in der Geschichte des Völkerlebens vollzogen hat, das Ideal des modernen Menschenthums, wie es von den großen Männern des Renaissancezeitalters aufgestellt und von der großen Renaissancekunst hellleuchtend verwirklicht worden, hat auch heut noch seine volle Geltung und Triebkraft.

Neuntes Kapitel.

Die Klassiker und Romantiker in der Musik.

Mozart. Beethoven. — Karl Maria v. Weber.

Die klassische Zeit der deutschen Dichtung ist auch die klassische Zeit der deutschen Musik. Dieselbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieselbe gesteigerte Gefühlsinnerlichkeit, welche ihren dichterischen Ausdruck in Goethe und Schiller fand, fand ihren musikalischen Ausdruck in Mozart und Beethoven.

Und das Ueberraschende ist, daß auch hier derselbe Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen waltet wie in Goethe und Schiller. Wie in Goethe, so auch in Mozart zuversichtliche gesunde Sinnlichkeit, warme ungetheilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, liebevoll heitere Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins. Mozart ist der unvergleichliche Meister des Wohllauts, der Eurhythmie, der flüssigsten Harmonik. Und wie in Schiller, so auch in Beethoven, und zwar in diesem noch gewaltiger und formenschöpferischer, die Poesie tief ringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinausgreift und daher, um mit Schiller zu sprechen, nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen. Beethoven

wurzelt noch durchaus in der Formweise Haydn's und Mozart's und sucht sich, selbst im Stadium seiner gewaltigsten Kraftentwicklung, diesen großen Vorgängern liebend und nacheifernd anzuschließen; aber das tiefe Erbeben und der titanische Trotz seiner hohen und freien Seele geht nicht auf in dem ruhig heiteren, klar beschaulichen, anmuthig gekräuselten Wellenschlage fest geordneter Maaße und Grenzen, er trachtet mehr nach Tiefe des Gehalts als nach künstlerischer Schönheit und Geschlossenheit, ja er überschreitet zuweilen schon die Grenze des musikalisch Darstellbaren. Von jeher hat man Mozart nicht blos mit Goethe, sondern auch mit Rafael, von jeher hat man Beethoven nicht blos mit Schiller, sondern ebensosehr und noch richtiger und zutreffender mit Michel Angelo verglichen.

Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, war einer jener seltenen gottbegnadeten Menschen, denen sich Alles zu Kunst und Schönheit verklärt, weil Kunst und Schönheit ihr eigenstes und ausschließliches Wesen ist. Von frühster Kindheit an war Mozart ein musikalisches Wunderkind; aber ein Wunderkind, wie vor ihm und nach ihm kein anderes. Schon als sechsjähriger Knabe wurde er von seinem Vater, der erzbischöflicher Hofmusikus war und seine musikalische Erziehung mit strengster und verständigster Sorgfalt leitete, mit seiner um fünf Jahre älteren Schwester auf Concertreisen geführt; und überall, in Wien, in Paris, in London, und wenige Jahre darauf in Italien, erregte der kleine wunderbare Maestro das allgemeinste Aufsehen. Aber trotz dieser frühzeitigen Berühmtheit blieb Mozart eine gesunde und kindlich demüthige Natur; und trotz dieser frühzeitigen unnatürlichen Ueberhetzung belebte sich sein Genius mehr und mehr und bethätigte sich in selbständiger Schöpferkraft. Bald wurde aus dem jungen Virtuosen ein durch die ernsthaftesten musikalischen Studien wohlgeschulter Componist. Als Knabe von acht Jahren (1764) veröffentlichte er

seine ersten sechs Sonaten. Im Jahre 1770 wurde ihm, dem vierzehnjährigen Knaben, dem Deutschen — was unerhört war! — von dem Impressario des Scalatheaters in Mailand eine Oper »Mithridat, König von Pontus« übertragen. Im Januar 1775 folgte für München die Oper »La finta Giardiniera«. Oratorien und Messen, Arbeiten für Klavier und Orchester, stellten sich diesen Opernschöpfungen zur Seite. Und das Wunderbare ist, daß, wenn auch diese Erstlingswerke noch nicht frei sind von den Nachwirkungen des herrschenden italienischen Geschmacks und namentlich in Zeichnung und Individualisirung noch nicht entfernt an die späteren Leistungen Mozart's hinanreichen, sie doch überall schon jenes jugendfrische Musikathmen, jenes Streben nach Wohllaut, jene gewandte Formbeherrschung, kurz jene reine und freie Schönheit zeigen, welche Mozart's eigenstes Eigenthum ist. Die Werke für die Kirche, besonders die Messe in F dur, und die Klavier- und Orchesterwerke zeichnen sich aus durch strenges Stilgefühl, durch sichere, klare, oft überraschend kühne Führung der Harmonie.

Bald aber waren auch die letzten Spuren tastender Anfänge überwunden. In stetem Kampf mit der Außenwelt, unter den entwürdigendsten Entbehrungen, Zurücksetzungen und Demüthigungen, fand Mozart's leichtlebige und liebenswürdig schöne Seele ihr ganzes Glück in stiller Schaffensfreude. Von Tag zu Tag wuchs Mozart an Reife und Fülle.

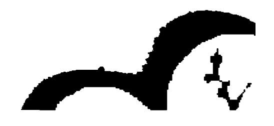
Seit 1780 stand er auf der Höhe seiner unvergleichlichen Meisterschaft.

Es ist sehr natürlich, daß bei einem so rastlosen und vielseitigen Schaffen, wie das Schaffen Mozart's war, nicht Alles von gleichem Werth ist. Die Gewandtheit und Leichtigkeit, mit welcher er oft unter dem zerstreuenden Lärm fremdartigster Umgebung seine Tonschöpfungen zu Papier brachte, ist ihm nicht selten zum Fallstrick geworden. In seiner Klaviermusik, in seiner Kammer-

musik, in seinen Symphonien und Klavierconcerten und Messen ist gar Manches, das, vorurtheilsfrei betrachtet, ein leises Lächeln hervorruft über die beneidenswerthe Naivetät, welche sich mit dem geringsten Gedanken abfindet, wenn es nur gelingt, ihn zu einer schönen und in sich vollendeten Form auszuspinnen. In diesem Sinne müssen wir auch in seinen Messen und Kirchenmusiken, gegenüber dem ernsten evangelischen Geiste, der sich in Sebastian Bach's Musik für die Kirche so gewaltig ausspricht, ein Mißverhältniß betonen, das nur durch Mozart's katholische Auffassung der auf das Gefühl und die Sinne gerichteten Aufgaben gottesdienstlicher Musik zu erklären ist. Mozart's polyphone Sätze sind zwar anmuthende und melodisch reichausgestaltete Arbeiten, dennoch vermißt man in ihnen den ihrem Wesen innewohnenden Charakter, den machtvollen Reichthum der harmonischen Fülle und der gedankentiefen individualisirenden Führung der Stimmen. Sie stehen weit zurück hinter dem Stil nicht nur Bach's, sondern auch Händel's.

Aber in seinem unvergleichlichen Melodieenzauber und seiner Formvollendung unerreicht ist Mozart überall, wo er ungestört von äußeren Hemmungen und Absichten aus der Fülle und Tiefe seiner großartig reichen Eigenart schöpft. Und es ist ihm dabei völlig gleichgiltig, welchen Organen er die Ausführung seiner Sätze anvertraut, weil er alle in gleicher Weise mit der Sicherheit vollendeter Meisterschaft zu behandeln weiß.

Welcher Klavierspieler hätte nicht geschwelgt im Genuß seiner Phantasie in C moll mit der nachfolgenden Sonate, im Genuß der Sonaten in F dur und C dur für vier Hände, im Genuß zahlreicher Klavierconcerte, Sonaten, Rondos u. s. f.? Wo hat eine reiche künstlerische Kraft jemals mehr sich bewährt, als Mozart in seinen Duos für das magere Ensemble einer Violine und Viola? Aber auch wenn ihm eine größere Fülle ausführender Organe zu Gebote steht, weiß er jedes einzelne Organ im Dienste



des Ganzen bequem und wirksam anzuwenden, so daß es unentbehrlich ist, ohne sich jemals lästig hervorzudrängen. Die dreizehnstimmige Serenade für Blasinstrumente in B dur mag hier als eine der höchsten Leistungen für dergleichen Zusammensetzungen erwähnt werden. Die Quartette und Quintette für Saiteninstrumente, sowie die Symphonien sind Jedermann zugänglich und leben im Herzen unseres Volkes. Freilich sind auch diese Werke verschieden in ihrer künstlerischen Bedeutung; doch giebt keines dem andern etwas nach an dem süßen Ausdruck einer liebeseligen und deshalb liebenswerthen Künstlerseele, die ungesucht aus der Fülle spendet, was sie in reichster Fülle ungesucht und demüthig empfangen.

Jedoch die Oper war und blieb die Kunstgattung, in welcher die Eigenart Mozart's ihren Höhepunkt erreichte.

Diejenige Oper, in welcher er zuerst mit der überlieferten, im Zeitgeschmack wurzelnden Richtung der Italiener brach, um selbständig neue Wege zu betreten, war Idomeneus; in München am 26. Januar 1781 mit ungetheiltestem Beifall aufgeführt. An dieses wundervolle Werk, das noch dem Einfluß Gluck's nicht fremd ist, schlossen sich in rascher Folge: »Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze« (1781), »Die Hochzeit des Figaro« (1785), »Don Juan« (1787), »Cosi fan tutte« (1789), und endlich noch im letzten Jahr seines früh vollendeten Lebens (1791) »Die Zauberflöte« und »Titus«.

»Belmonte und Constanze« wurde zum ersten Mal am 12. Juli 1782 in Wien gegeben. Der Beifall war unermeßlich und er hat sich bis auf den heutigen Tag bei jeder erneuten Aufführung kaum vermindert. Anspruchslos wollte das Stück nichts sein als ein komisches Singspiel, wie es seit Hiller's Zeit überall beliebt geworden und wie es namentlich in Wien die erfreulichsten Blüthen getrieben. Und doch war es etwas völlig Neues; nicht blos die Vollendung des deutschen Singspieles, die

nach Goethe's Ausdruck die Stimmenmagerkeit aller bisherigen Versuche niederschlug, sondern der ruhmreiche Beginn einer neuen deutschen Opernepoche. So lieblich und innig, so zart und so aus innerster Natur musikalisch hatte noch nie das Lispeln und Seufzen und Sehnen und Jubeln der Liebe gesprochen. Die Zeichnung der Charaktere, die nach den Bedingungen des Stoffes selbst in das Fremdartige und Phantastische griff, ist von einer Wärme und Feinheit der Individualisirung, wie sie die Italiener niemals erreicht hatten und wie sie der erhabene Stil Gluck's nicht erlaubte. In der reichen Orchesterbehandlung herrscht eine Fülle lieblichster und humoristisch anmuthsvoller Instrumentaleinfälle und der unsagbare Zauber heiterster Märchenphantastik. Die Stellung Mozart's war für immer entschieden.

Und was für ein unsäglicher Fortschritt war nichtsdestoweniger Figaro! Der Text bleibt weit zurück hinter Beaumarchais' geistvollem Lustspiel; durch die Beseitigung des Politischen, in welchem Beaumarchais seine hauptsächlichste Wirkung suchte und fand, ist die Handlung nur um so leichtfertiger und verfänglicher geworden. Im Seelenglanz der Mozart'schen Töne aber wird, was bei Beaumarchais nur sprudelnder Esprit ist, tiefste Poesie der Empfindung, leichte und heitere Anmuth, schalkhafte Laune, edelste Schönheit. Nicht blos in den Gesangstimmen, sondern vor Allem auch im Orchester treiben die Geister des neckenden Muthwillens ihr bestrickendes Wesen. Zelter konnte in einem Briefe an Goethe (Briefw. Bd. 5, S. 434) von einem Stil der Intrigue sprechen, der bereits mit der Ouvertüre beginne und durch die ganze Handlung hindurchgehe und der in dieser Weise durchaus neu sei. Aber in all' diesem reizvollem polyphonischem Wohllaut, in welchem Gesang und Instrumentenspiel sich oft wunderbar durchkreuzen und doch zuletzt immer zu vollster Einheit zusammenwirken, in all' dieser frischen schmeichelnden Melodieenfülle der beseligende Hauch tiefster Innigkeit

und Herzensgüte, die beglückende Harmonie einer reinen und schönen Seele. Unvermerkt und doch unwiderstehlich werden wir emporgehoben zur lichten olympischen Heiterkeit der Homerischen' leichtlebenden Götter.

Am tiefsten und allseitigsten aber greift Don Juan in die unermeßliche Tiefe und Reichhaltigkeit der bewegten Menschenbrust. Was der eigenste Reiz der Figaromusik ist, die bezaubernde Liebeseligkeit, das scherzt und jubelt auch hier; und zur leichtlebigen Heiterkeit tritt das ergreifende Gegenbild tief sittlichen Ernstes, zur frohsinnigen Anmuth feinster Komik tritt die erhabene Feierlichkeit furchtbarster Tragik.

Bisher getrennte Gattungen, die komische und tragische Oper, verschmelzen sich zu einem unvergleichlichen Ganzen. Ein Zusammen von ausgelassenster Lust und leidenschaftlichstem Schmerz, wie Aehnliches nur bei Shakespeare zu finden ist; aber was die Dichtung nur als ein Neben- und Nacheinander vorüberführt, das vermag die Polyphonie der Musik als reizvollstes und lebendigstes Ineinander zu geben. Es sind die gewohnten Formen der italienischen Oper, aber Empfindung und Ausdrucksweise ist von Grund aus deutsch, ganz und gar ursprünglich und eigenthümlich.

Sogleich die Ouvertüre versetzt uns mitten in dies strahlende strömende Leben. Alle wesentlichen Elemente und Factoren der nachfolgenden Handlung ziehen vorbereitend an der Seele des Hörers vorüber. Und es ist von unendlichem Tiefsinn, daß fest vorangestellt wird, was der Gipfelpunkt der dramatischen Entwicklung ist, die Donnerstimme des rächenden Vollstreckers der ewigen Vergeltung und Gerechtigkeit. Nur von diesem tiefernsten Hintergrund aus gewinnt die herausfordernde Frivolität Don Juan's die richtige Beleuchtung; der Hörer hat die Gewißheit sühnender Lösung. Auch in musikalischer Hinsicht gehört diese Ouvertüre unbestritten zu den schönsten Perlen der

Werke reiner Instrumentalmusik. Und was in ihr versprochen, die Oper selbst erfüllt es in ungeahnter Großheit. Don Juan in sprudelnder Lust und Verwegenheit von Genuß zu Genuß eilend, die Poesie ritterlicher Kraft und heiterer Leichtlebigkeit, ganz Wonne und Freude des Daseins. Und um ihn und neben ihm die buntbewegte Welt der verschiedenartigsten lebensvollsten Charaktere, die humoristische Gestalt Leporello's, die ländliche Schlichtheit Masetto's, die gehaltene Vornehmheit Don Ottavio's, die erhabene Furchtbarkeit des Comthur, die glühende Leidenschaftlichkeit Elvira's, die Hoheit und Reinheit Donna Anna's, die schelmische innige Liebesfülle Zerlinen's. Ausgelassenste Lustigkeit und tiefste Tragik; kecke Verführung, seliges Entzücken, süßes Sehnen, Zorn beleidigter Ehre, aufflammende Eifersucht, ritterlich unbeugsame Tapferkeit, hereinbrechende Vergeltung. Alles fest umgrenzt und bis ins Einzelnste mit lebenswarmer Wahrheit durchgeführt und doch immer im feinsten harmonischen Zusammenklang. Sicher wird man dem Textbuche des Abbate Lorenzo da Ponte ein großes Verdienst zuerkennen müssen; aber Mozart's That ist es, diese Stimmungen und Charaktere so ganz und gar in die rein musikalische Sphäre erhoben zu haben, daß dieser Stoff, obgleich so oft selbst von großen Dichtern behandelt, jetzt gar nicht mehr gedacht werden kann ohne den Glanz und die Gluth, den zarten Schmelz und die süße Innigkeit dieses unvergeßlichen Melodieenzaubers. Motive, die an den hohen Ernst des Kirchenstils erinnern, begleiten und vertiefen die tragische Katastrophe; und doch liegt in dieser gemessenen Feierlichkeit eine so lichte Klarheit und tiefbewegende Zartheit, daß wir auch hier, wie in jeder ächten Tragödie, mit der Weihe innerer Versöhnung und Erhebung scheiden.

Es folgte »Cosi fan tutte«. Voll unnachahmlich feiner Anmuth der Melodieen, voll Wärme und Lust und Zärtlichkeit, ganz aus dem Innersten Mozart's; aber wie es bei dem un-

ergiebigen Text nicht anders möglich war, an Tiefe des Gehaltes und an Kraft der Charakterzeichnung hinter Figaro und Don Juan weit zurückstehend.

Um so voller und großartiger entfaltet sich wieder die ganze Machtfülle Mozart's in der Zauberflöte. Der Text Schikaneder's, anfangs auf eine gewöhnliche Zauberoper nach einem Märchen aus Wieland's Dschinnistan angelegt, später aber durch äußere Umstände zu einer Verherrlichung des Freimaurerthums umgestaltet, ist bühnengewandt, aber trivial, oft sogar läppisch. Die allbelebende Genialität und Erfindungstiefe Mozart's aber wußte aus diesem Text ein Werk zu gewinnen, das erfüllt ist von dem Zauber holder Märchenpracht und gemüthlichen Volkshumors, und dennoch zugleich der feierlich erhebende volltönende Ausdruck reinster und idealster Bildungshoheit ist. Es ist das volksthümlichste deutscheste Werk Mozart's und zugleich sein gedankentiefstes. Die wunderbarste Kunst der Gegensätze! Und noch wunderbarer ist die hohe Kunst und Gewandtheit, mit welcher der Künstler ganz allmälich und innerlich folgerichtig von der süßen Innigkeit der Liebesscenen und von der ergötzlichen Lustigkeit Papagenos hinüberleitet zu der ehrfurchterweckenden Feierlichkeit der priesterlichen Mächte. Das großartige Finale, unbedingt eines der unvergleichlichsten Musikstücke Mozart's, mit seinem milden Ernst und leuchtendem Glanz, wie tief ergreifend schildert es das selige Glück der Eingeweihten, das aller Erdenbedrängniß enthobene Gottgleichsein. Es ist das ätherreine Leben im Ideal, das der Grundgedanke der philosophirenden Gedichte Schiller's ist und das Schiller zu plastisch dichterischer Gestaltung bringen wollte, als er jene Idylle vom Eintritt des Herakles in den Olymp beabsichtigte, welche nur darum unterblieb, weil der Dichter sich bald überzeugte, daß diese reine Ruhe und Heiterkeit der Vollendung die Grenze des dichterisch Darstellbaren überschreite. Der Musiker empfand naiv, was dem Dichter erst das Ergebniß tief

philosophischer Studien, der beglückende Abschluß schwerer Bildungskämpfe war. Und die Musik in ihrer elementaren Gefühlsinnerlichkeit vermochte, was die enger umgrenzte Natur der Dichtung sich versagen mußte.

Und dieselbe Stimmung ist auch die Stimmung des Mozart'schen Requiem, das selbst in der Art seiner Instrumentirung der erhabenen Pracht und Feierlichkeit der Zauberflöte auf's engste verwandt ist. Bange Todesahnung und tröstende Zuversicht siegreicher Verklärung; der unvergängliche Ausdruck tief innerlichen und doch in sich beruhigten Ringens.

Die Oper »la clemenza di Tito« ist jetzt auf der Bühne fast verschwunden. Der Grund ist unschwer zu begreifen. Mozart macht in dieser Oper, welche drei Monate vor seinem Tode, am 6. September 1791 zum ersten Mal bei der Krönung Kaiser Leopold's II. in Prag zur Aufführung kam, eine zum Stil der italienischen opera seria zurückkehrende Bewegung. Umsonst suchen wir nach der fein individualisirenden Charakteristik, nach der erregenden Vermittlung der buntbewegten gegensätzlichen Scenen und Situationen, die in den früheren Opern dem Meister die Liebe seiner Nation und die Bewunderung der ganzen Welt gewonnen; und ebenso steht Titus auch weit zurück hinter der würdevollen Hoheit und der charakteristischen Bestimmtheit des Stils zumal der Chöre, die uns den Idomeneus so werth machen. Bezeichnend ist es, daß sich aus dem Titus nur einige hervorragende Arien allgemein verbreitet haben, welche durch die Sängerinnen zu stehenden glänzenden Concertstücken geworden sind. Die Recitative sind zum größten Theile, wie auch einige Stücke des Requiem von Mozart's Schüler Süßmeyr ergänzt worden.

Noch war das Requiem nicht vollendet, als Mozart am 5. December 1791 starb, erst fünfunddreißig Jahre alt. Unwillkürlich muß man an Rafael denken, an dessen tiefen und schönheitsvollen Genius Mozart unablässig erinnert.

So wenig Goethe und Schiller ausgeprägt musikalischen Sinn hatten, so war sich doch namentlich Goethe aufs klarste bewußt, wie Mozart durchaus das musikalische Gegenbild ihres tiefsten eigenen Seins sei. Als Schiller in seinem Streben nach reiner Kunstform in einem Briefe vom 29. December 1797 die Hoffnung aussprach, daß sich, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, dereinst vielleicht aus der Oper eine edlere Gestalt der Tragödie entwickeln könne, antwortete Goethe, diese Hoffnung erfülle sich im Don Juan in hohem Grade, das Stück aber sei ganz isolirt und durch Mozart's Tod sei alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt. Und noch in seinem höchsten Alter, am 12. Februar 1829, sagte Goethe zu Eckermann: Mozart hätte den Faust componiren müssen; die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein.

Der Erbe dieser großen Errungenschaften war Beethoven.

Man erzählt, daß Mozart, als Beethoven im Winter 1786 als sechzehnjähriger Jüngling vor ihm in Wien frei auf dem Klavier phantasirte, zu den Umstehenden lebhaft äußerte: »Auf Den gebt Acht, Der wird einmal in der Welt von sich reden machen.« Dies Wort war prophetisch. Beethoven wurde der Vollender der Haydn-Mozart'schen Epoche.

Ludwig van Beethoven, wahrscheinlich von einer niederländischen Familie abstammend, war am 17. December 1770 zu Bonn geboren; sein Vater war kurfürstlich-erzbischöflicher Kammersänger. Schon im Knaben sprach sich sein Beruf klar und entschieden aus. Von seinem neunten Jahr leitete Beethoven's Studien der Hoforganist Neefe. Nach zweijährigem Unterricht durfte der rasch vorschreitende Schüler wagen mit Variationen über einen Marsch, mit einigen Liedern und mit drei Klaviersonaten vor die Oeffentlichkeit zu treten. Diese Anfänge sind reif und abgerundet in der Form, aber noch ohne Gehalt und tieferen Kunstwerth. Im Jahr 1792, kurz nach

Mozart's Tode, wurde Beethoven von seinem Kurfürsten nach Wien gesendet; seine künstlerische Erziehung sollte durch Haydn die letzte Ausbildung und Vollendung gewinnen. Des damals geschätzten Operncomponisten Johann Schenk kritische Anmerkungen zu Beethoven's Studienheften erweckten in ihm ein Mißtrauen gegen das Förderſame des Haydn'schen Unterrichts. Als Haydn nach England ging, wurde Albrechtsberger, der bewährte Kirchencomponist und Contrapunktist, sein Lehrer.

Wien wurde Beethoven's zweite Heimath; Bonn hat er nicht wiedergesehen.

Ueber Beethoven's Leben ist wenig zu berichten. Es war ereignißlos. Beethoven lebte einsam und still in sich gekehrt; und zwar von Jahr zu Jahr mehr und mehr. Er, der die höchsten Ideen von Gott und Welt in sich trug und am Ende seiner Laufbahn als sein begeistertes Glaubensbekenntniß das »Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!« aus der Tiefe seines liebebedürfenden Herzens sang, er hatte das Leid, grade in seiner nächsten Umgebung die bittersten Erfahrungen zu machen; Argwohn und Mißtrauen schlichen sich in seine hohe und reine Seele. Und er, der mit allen Fibern und Fasern seines Wesens im Reich der Töne wurzelte, er stand während der zweiten Hälfte seines Lebens unter dem Druck täglich wachsender Taubheit.

Glücklicherweise hatte ihm ein Gott gegeben, zu sagen, was er denke und was er leide. Die Lebensgeschichte Beethoven's ist die Geschichte seiner musikalischen Thaten.

Beethoven ist durchaus eine im Schiller'schen Sinn sentimentalische Natur. Er war weit entfernt von der heiteren Leichtlebigkeit Haydn's und Mozart's; sein Leben war ein sinnendes grübelndes Leben in der Idee. Er, der Rheinländer, hatte die Bildung der deutschen und französischen Aufklärung in sich aufgenommen; Klopstock war der Führer seiner Jugend gewesen,

Shakespeare und Goethe und Schiller waren die Lieblingsdichter seiner Mannesjahre; die weitwirkenden Stimmungen der französischen Revolution hatten seine ganze Seele erfüllt mit der flammenden Sehnsucht nach politischer Freiheit und Menschenwürde. Bald in inniger Zerknirschung erbebend vor der Macht und Herrlichkeit dieser großen Ideenwelt, bald sich zu deren sonnenferner Höhe mit titanischem Trotz und aufrauschenden Cherubschwingen emporringend, ist ihm die Musik der naturnothwendige Erguß seiner überschwenglich reichen Innerlichkeit, das sich Versenken in die Unaussprechlichkeit des Gemüthslebens, das energische Erschauen und Erfassen der geheimsten und unergründlichsten Seelenzustände, die Verklärung und Verdichtung des bewegten ringenden Menschenlebens zu dämonischer Kraft und Tiefe.

Oft ist versucht worden, das schöpferische Wirken Beethoven's in drei verschiedene Perioden zu sondern. Diese Versuche sind von Grund aus verfehlt. Bereits im ersten Beginn der erstarkten Selbständigkeit zeigt sich die überwältigende Eigenthümlichkeit Beethoven's in vollster Schärfe und Klarheit, und sie bleibt unverändert die gleiche bis an sein Ende. Mögen auch die Motive einzelner bestimmter Werke auf die Einwirkungen bestimmter Zeitereignisse und persönlicher Erlebnisse zurückzuführen sein, überall dieselbe Grundstimmung, dasselbe Ziel, derselbe Charakter, dasselbe Wollen. Und auch nach der Seite der musikalischen Form ist die Entwicklungsgeschichte Beethoven's ein so ununterbrochen und unaufhaltsam stürmisches Fortschreiten von Stufe zu Stufe, daß jede Sonderung in fest abgegrenzte Zeitabschnitte scheitern muß an dem völligen Mangel scharf markirter Unterscheidungszeichen.

In der Eigenthümlichkeit Beethoven's war es tief bedingt, daß seine eigenste Kunstrichtung die Instrumentalmusik wurde.

Und er führte die Instrumentalmusik zu einer Vertiefung

und Erweiterung der Ausdrucksmittel, wie man sie vorher nicht geahnt hatte.

Es waren so seelenvoll innerliche, so dämonisch gewaltige Gedanken und Empfindungen, welche in Beethoven nach musikalischer Form rangen! Und es war in Beethoven ein so scharfer Zug nach Individualisirung, nach fester Thatsächlichkeit, nach Anschaulichkeit und Plastik! So sehr, daß er es liebte, seine Schöpfungen an ganz bestimmte äußere Erscheinungen und Begebenheiten anzuknüpfen; eine Gewohnheit, die für seine Nachfolger verhängnißvoll wurde. Beweis sind die Sonaten: op. 13 C moll (pathétique), op. 27 Cis moll, von der Tradition willkürlich mit dem Titel der Mondscheinsonate behelligt, op. 57 F moll (appassionata), op. 26 As dur mit dem Trauermarsch auf den Tod eines Helden, op. 81 Es dur (les adieux, l'absence et le retour); Beweis sind die Symphonien: op. 55 Es dur (eroica), op. 68 (pastorale), op. 91 das Tongemälde: Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, und die Ouvertüren zu Coriolan, zu Egmont, zu Leonore (Nr. 3); Beweis sind das »Rondo a capriccio« betitelt »Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice«, das Quartett op. 135 »Der schwergefaßte Entschluß« mit der Frage »Muß es sein« und der Antwort »Es muß sein!« Beweis ist endlich das Quartett op. 132 mit dem »Danklied der Gottheit, dargebracht nach schwerer Krankheit«. Und wie es ihn drängt, den flüssigen Tonstrom in das Bett fester Tonbilder zu leiten, die Unaussprechlichkeit des idealen Gemüthsinhaltes zu concretem Ausdruck zu verdichten, ja sogar aus dem blos instrumentalen Ausdruck wieder zurückzukehren zu der zugespitzteren Ausdruckssphäre des Begriffes und des Wortes, das offenbart sich vorzugsweise in der Phantasie op. 80 und in der neunten Symphonie; was in den reinen Instrumentalsätzen nur als ein über sich selbst hinausweisendes Suchen und Nichtfindenkönnen, nur als ein sehn-

suchtsvolles Drängen, Hangen und Bangen nach einem höheren unausdrückbaren Ziel wirkt, das findet seinen Abschluß und seine höchste Gipfelung in den von den Organen der Menschenstimmen gesungenen Dichtungen. Wie natürlich also, daß Beethoven durch diese dämonische Macht und Tiefe seines Gemüthslebens und durch den unverbrüchlichen Zug nach deren plastisch zwingender Verwirklichung zu immer kühneren Problemen der musikalischen Ausdruckserweiterung geführt wurde, ja daß er die Schranken seiner Kunst bis an die alleräußersten Grenzen menschlichen Denk- und Empfindungsvermögens, oft sogar über diese hinaus, mit nie ermüdender Riesenkraft vorzurücken suchte!

Nur die genauste Zergliederung aller Einzelheiten der Beethoven'schen Werke vermöchte genügend nachzuweisen, wie dieser gewaltige Geist, um für all den mächtigen Trotz und Stolz, für all die schmelzende Sehnsucht und Gluth der Liebe, für all die brennenden Zähren der tiefsten Zerknirschung einen wenigstens annähernden Ausdruck zu finden, die musikalische Form bis zu unerhörtester Dehnbarkeit ausspannt und sie mit dem glänzenden Strom seines Odems dergestalt zu durchsättigen weiß, daß ihre Grenzlinien sich fast in ätherische Durchsichtigkeit und Unkörperlichkeit auflösen und verflüchtigen. Und aus demselben und doch nie befriedigtem Streben nach innerem Genügen erklärt sich auch die große Mannichfaltigkeit der Formgestaltung, die in jedem einzelnen Instrumentalwerke, zumal sonatenartigen Charakters, von jeder Tradition unabhängig, sich immer nur aus dem eigensten Wesen heraus ganz individuell selbständig entfaltet; fast jedes einzelne Werk erscheint als Paradigma einer neuen Grundform, deren weiterer Ausbau der Nachwelt vorbehalten und nahegelegt ist. Die leere Phrase, welche bei Haydn und Mozart noch guirlandenartig und spielselig die das Ganze vollendenden Gegensätze durchrankt und umwindet, ist bei Beethoven reichen und organisch entwickelten Ueberleitungssätzen gewichen. Die Coda,

welche bei den Vorgängern ganz übergangen oder knapp abgefertigt wird, bietet ihm den erwünschten Raum, um den Reichthum seines Bedürfens im Feuerglanz seiner Phantasie leuchten zu lassen. Zu ganz neuer Bedeutung erhob er das Menuett der cyklischen Sonatenform. Er streifte ihm den Charakter des Rococotanzes völlig ab und sprach in dem zum Scherzo umgeschaffenen Satze die Fülle seines sprudelnden Humors in allen Schattirungen aus, vom tändelnden Scherz bis zur eigensinnigen Laune, von sanfter Elegie bis zur wildesten Leidenschaft. Und steht Beethoven auch im Großen und Ganzen, namentlich in denjenigen Werken, welche eine Anlehnung an Haydn und Mozart nicht verkennen lassen, auf demselben Boden stilistischer Grundsätze wie seine großen Vorgänger, so gründet er doch die im Gegensatz zu Bach und Händel freigewordene Melodie bald mehr und mehr auf harmonisch bewegte Unterlagen, die zu gelenk polyphonen Stimmgeweben ausgesponnen werden; ja in seinen symphonischen Werken und in den späteren Klaviersonaten erscheinen die Stimmen zu selbständigen Individualitäten erhoben, die oft mit rücksichtslosester Freiheit nebeneinander und ineinander verschlungen einherschreiten, oft sogar, wie z. B. im letzten Satz der B dur-Sonate op. 106, in der großen Fuge für Saiteninstrumente und anderen ähnlichen Sätzen, sich gegeneinander in zänkischen Widerspruch stellen.

Sicher ist nicht zu leugnen, daß Beethoven, ebenso wie Michel Angelo, oft in Gefahr ist, mit seinen tollkühnen Wagnissen die feine unüberschreitbare Grenzlinie des künstlerisch Erlaubten zu überschreiten. Je später desto häufiger treten eigenlaunige Manierirtheiten hervor, die den früheren Werken fremd sind. Je gewaltsamer in den polyphonischen Sätzen jede einzelne Stimme die Aufmerksamkeit an sich reißt, desto mehr wird stellenweise die Möglichkeit klar verständlicher Gesammtwirkung beeinträchtigt. Jedoch grade angesichts unserer modernsten Musikwirren,

deren Vorkämpfer sich so gern auf das zielzeigende Vorbild Beethoven's berufen, ist mit nachdruckvollster Bestimmtheit hervorzuheben, daß Beethoven die von Haydn und Mozart festgestellte Kunstform nicht zerbrach, sondern sie erfüllte und vollendete. Und am allerwenigsten hat Beethoven unternommen, mit den Wirkungen der bildenden Kunst und der Dichtkunst in fruchtlosen Wetteifer zu treten. Freilich hat er sich in dem Schlachtgemälde »Wellington's Sieg«, das ausdrücklich als Tongemälde bezeichnet ist, und dann noch einmal in der Pastoralsymphonie, dazu herbeigelassen, gradezu durch musikalische Malerei und charakterische Verwendung musikalischer Combinationen, welche die Vorstellung entsprechender Naturlaute zu vergegenwärtigen geeignet erscheinen konnten, bestimmte Geschichts- und Naturereignisse nachahmend vorführen zu wollen; doch stehen diese beiden Werke vereinzelt, und er entfernt sich nirgends, nicht in einem einzigen Takte, besonders nicht in der Pastoralsymphonie, von der eigentlich musikalischen Formentfaltung. Die beigefügten Erklärungen der poetischen und malerischen Absichten sind für Genuß und Verständniß nicht nur entbehrlich, sondern mehr lästig als förderlich.

Wie wäre es möglich, hier in das Einzelne dieser gewaltigen Welt einzugehen?

Höchst bezeichnend für den Stil und die Eigenthümlichkeit Beethoven's ist es, daß weitaus die Mehrzahl seiner Werke Klaviercompositionen sind. Sie sind entweder für das Klavier allein zu zwei oder zu vier Händen geschrieben, oder in der mannichfaltigsten Vereinigung mit Saiten- oder Blasinstrumenten, oder mit Saiten- und Blasinstrumenten in Duos, Trios, Quartetten und einem Quintett; mit Orchester in Concerten und einem Rondo; endlich auch mit Orchester und Chor in der Phantasie op. 80, der Vorläuferin der Symphonie mit Chören. Das Klavier, welches Beethoven selbst mit einer vorher nicht erhörten

Virtuosität zu behandeln wußte, ist der Entfaltung subjectiver Freiheit und der verwickeltsten harmonischen Complicationen am meisten entgegenkommend.

Seine eigenste Welt des Ausdrucks aber hat sich Beethoven in seinen symphonischen Werken geschaffen. Neun Symphonien, elf Ouvertüren, die Schlacht bei Vittoria, die Musik zum Egmont, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«, einige Märsche. Die Symphonie ist die umfassendste Form der reinen Instrumentalmusik; zu der Massenentfaltung, durch welche das Orchester alle Einzelinstrumente überragt, tritt die Fülle der Klangcombinationen, die von Beethoven in einer Weise gehandhabt werden, daß seinen Entdeckungen gegenüber die Schöpfungen Haydn's und Mozart's nur wie schüchterne Versuche erscheinen. Hier ist der volle und ganze Beethoven, seine machtvolle Hoheit, sein grübelnder düsterer Ernst, sein grollender Zorn, sein die Welt zum Kampf herausfordernder Titanismus, seine stolze Siegeswonne, seine Verzweiflung, sein unstillbares ergreifendes Ausschauen nach Trost und Rettung. Eine ganze Welt schwerster Kämpfe und Siege und Niederlagen liegt zwischen der C moll-Symphonie, die das »Der Mensch ist frei und wär er in Ketten geboren« so markvoll verkündet, und zwischen der letzten Symphonie, der neunten. Trefflich sagt Otto Jahn (Aufsätze über Musik. 1866. S. 229) von diesem schmerzvollsten Schwanengesang Beethoven's: »Wir sehen ihn, wie er mit aller Kraft und Entschlossenheit eines energischen Willens den Riesenkampf gegen die Verzweiflung unternimmt, wie er, um sich zu retten, zum Humor flüchtet und in einer frommen Ergebung und Resignation, die ihn wie eine Glorie verklärt, sich unter die höhere Hand beugt. Aber von neuem erhebt sich lauter und gewaltsamer der Sturm im Inneren, und was ihm Trost gebracht, verschwindet unter den andringenden Wogen; übermächtig ringt sich die Sehnsucht nach der Freude hervor, und wie das Zauberwort erklingt,

da braust und wogt der entfesselte Strom dahin, endlos, unaufhaltsam. Und hat er sie gefunden, die Freude? Ach nein! Das erfüllt uns mit so tiefer Wehmuth, daß in allem Jubel und Jauchzen, in der erhabensten Verzückung, im ausgelassensten Taumel, die wahre Freude doch nicht erklingt; dem naht sie nicht mehr, der sie suchen muß. — Als die neunte Symphonie zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde, brach das gefüllte Haus in Jubel aus, der Meister gewahrte es nicht, er hatte sich umgewendet und hörte von dem lärmenden Beifall nichts; man mußte ihn aufmerksam machen, daß er danke. Wie ein elektrischer Schlag traf die von dem Kunstwerk begeisterte Menge der Anblick des Künstlers, der von so schwerem Unglück heimgesucht war. Wir sehen sein greises Haupt nicht, aber heute wie damals empfindet der von den mächtigen Tongebilden entzückte Hörer tief im Herzen den Schmerz einer mit schweren Leiden kämpfenden und ringenden großen Seele.«

Längst sind die Symphonien das Eigenthum der Nation geworden. Und nicht minder eingebürgert sind die zahlreichen Werke im Concert- und sogenannten Kammerstil. Wer hätte die Klavierconcerte, das Concert für die Violine, die beiden Romanzen für dasselbe Instrument, die sechzehn Quartette für Saiteninstrumente, das Septett, die Sextette und Quintette u. s. w. gehört, ohne im Innersten mächtig ergriffen sich von ihren warmblütig pulsirenden Tonwellen hoch emportragen zu lassen über sich selbst und über die stauberfüllte Alltagswelt!

Zuletzt noch ein Blick auf Beethoven's Gesangmusik.

Das Verzeichniß der Werke Beethoven's führt eine bedeutende Anzahl veröffentlichter Lieder und Gesänge auf. Am hervorragendsten sind der Liederkreis »An die ferne Geliebte«, die geistlichen Lieder von Gellert, »Adelaide« und die eigenthümlich melodischen schottischen Gesänge mit Begleitung des Klaviers, der Violine und des Violoncells.

Unter den größeren Gesangswerken mit Orchester nimmt unbestritten das opernhafte Oratorium »Christus am Oelberg« den geringsten Rang ein. Der Heiland, seiner Göttlichkeit entkleidet, ist schwächlich, süßlich sentimental; in ähnlichem Stil ist die Partie des Petrus gehalten, der als Baß freilich mehr einem bramarbasirenden Poltron in der Oper gleicht. Nicht nur an die Form der Oper band sich Beethoven in diesem Oratorium, sondern er ließ sich sogar zu leeren Phrasen und zu gehaßten Zugeständnissen an die Sänger herab. Es ist ein gänzlich verunglücktes Werk.

Wie ganz anders spricht seine Innerlichkeit aus seinen beiden Messen! Freilich ist auch hier nichts von Hingebung an den göttlichen Trost im Sinn der Kirche; aber Beethoven dichtet einen neuen Inhalt in die alten Textworte, welcher sie zum Ausdruck seines eigensten künstlerischen Wollens und Bedürfens macht. Seine Missa solemnis in D dur steht da wie ein göttliches Mysterium, das uns in der weihevollsten mächtigsten Sprache der menschlichen Seele mit den Ahnungsschauern der geheimnißreichen Unendlichkeit durchglüht und durchzittert. Beethoven selbst erklärt dieses Werk für seine höchste Leistung; und mit vollem Recht. Eine tiefpoetische Symbolik verdichtet den Inhalt der einzelnen Hochamtsakte zu dramatisch plastischen Scenen und Handlungen; so das Kyrie und alle die Momente im Credo, welche geschichtliche Thatsachen aus dem Leben des Erlösers vergegenwärtigen, wie das incarnatus est, passus sepultus sub Pontio Pilato et resurrexit, und viele andere. Dazwischen ergießt sich der Strom lyrischer Empfindung in Chorgesängen und in Einzelgesängen mit einer siegenden Gewalt und Großheit, wie in den Fugen, mit einer hinreißenden schmelzenden Wärme und Innigkeit wie im benedictus und agnus Dei, daß wir im lichtvollsten Aether reiner Göttlichkeit zu athmen und zu schweben wähnen. Und wenn er im dringenden Flehen um Frieden »dona nobis pacem«

sich rings von feindseligen Mächten umzüngelt sieht, die dieses höchste Gut ihm zu rauben drohen, und wenn er nun diesen dämonischen Widersachern Ausdruck verleiht durch nur unheimlich nur leise angedeutete Kriegstrompeten und grollende hastige Paukenschläge, wenn darauf individualisirte Stimmen hilfeflehend im ungebundenen Stile des Recitativs einfallen, und der Chor als Ausdruck der gesammten Menschheit mit zitternder Angst sein »Miserere nobis« dazwischenwirft, so mag man diese Abweichung von dem überlieferten Stil der Messe als Laune und Verirrung rügen, die zwingende Macht des Eindrucks wird solche kleingeistige Kritik widerlegen.

Von ähnlicher Macht der Wirkung ist, um kleinere dramatische und chorische Werke zu übergehen, auch die Oper Fidelio. Im Jahr 1803 begann Beethoven das Werk; am 20. November 1805 wurde es zum ersten Mal am Theater an der Wien aufgeführt, erfolglos. Im März 1806 erschien es abermals auf der Bühne, aber auf zwei Akte verkürzt; der Erfolg war nicht günstiger. Erst am 20. März 1814 erfolgte die Wiederaufnahme in erneuter dritter Bearbeitung. In dieser dritten Bearbeitung ist die Oper auf allen deutschen Bühnen heimisch geworden.

Nicht weniger als vier verschiedene Ouvertüren hat Beethoven nach und nach für die verschiedenen Bearbeitungen geschrieben. Die vierte Ouvertüre, in E dur, als die letzte und endgiltig festgestellte, ist mit Recht die bei theatralischen Vorstellungen allgemein eingeführte; die drei früheren Ouvertüren, sämmtlich in C dur, sind, besonders die überwältigende dritte, oft wiederholte und jederzeit mit allgemeinster Begeisterung begrüßte Concertstücke.

Auch als Operncomponist wurzelt Beethoven durchaus in Mozart. Gleich diesem verlangt er, daß in der Oper das Drama einzugehen habe in die Forderungen der Musik; nicht umgekehrt. Aber er, der seinem ganzen Wesen nach vorwaltend Lyriker ist,

wenn auch großartigster, stellt auch in der Oper das lyrisch Innerliche über die dramatische Charakteristik. Und er, der für seine tiefbewegte überreiche Innerlichkeit nur in der für sich bestehenden reinen Instrumentalmusik den angemessensten Ausdruck finden konnte, behandelt auch die Oper wesentlich als symphonische Dichtung, in welcher die handelnden Personen des Dramas zu den mechanischen Instrumenten des Orchesters ein coordinirtes Verhältniß eingehen und die Charakteristik des Orchesters ebenso hervorragend in den Verlauf der Handlung eingreift wie die Charakteristik der Handelnden selbst. Aber innerhalb dieser Formeigenthümlichkeit ist Beethoven's Fidelio eines der unvergleichlichsten und unvergänglichsten Meisterwerke, ganz und gar deutsch in der Empfindung, von erschütternder Gewalt der Leidenschaft, von heroischer Kraft und Größe, und von einer eindringlichen Markigkeit der Musiksprache, wie sie eben nur Beethoven erfinden und durchführen konnte.

Beethoven hat keine zweite Oper geschrieben; er fand keinen Text, der seinen Anforderungen genügte. Lange Zeit hat er sich mit dem Gedanken einer Composition des Goethe'schen Faust getragen.

Ludwig van Beethoven starb am 26. März 1827.

Mit ihm schied der letzte große Klassiker der deutschen Musik.

Es folgte eine andere Entwicklungsreihe deutscher Musiker, welche mit den Bestrebungen der romantischen Dichter dieselbe tief innere Verwandtschaft hat wie die Musik Mozart's und Beethoven's mit der Dichtung Goethe's und Schiller's.

Wenn wir bedenken, wie scharf ausgeprägt bei den romantischen Dichtern die katholisirenden Neigungen waren, von welcher Tragweite diese katholisirenden Neigungen für alle Zweige der bildenden Kunst wurden, und wie nahe grade der Musik Lockungen dieser Art lagen, so hat es etwas überaus Ueberraschendes,

daß in der Musik dieser Neukatholicismus keinen Eingang gewann.

Die Musik hielt sich nur an das Gesunde der Romantik, an ihre Vorliebe und Begeisterung für das naturwüchsig Volksthümliche.

Franz Peter Schubert (1797 — 1828), ein Wiener, war eine jener ächten Künstlernaturen, die, bedrückt durch äußerste Dürftigkeit und ohne jegliche Aufmunterung durch irgend redenswerthe Erfolge, dennoch in stiller Treue, in uneigennütziger demuthsvoller selbstverleugnender Hingebung ihr ganzes Sein an die Kunst setzen. In kurzer Lebenszeit hat er eine große Anzahl auch größerer Werke geschrieben, Opern und Symphonien; in glühendster Verehrung Beethoven's, ganz im Stillen, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg. Er ist unter den Nachfolgern Beethoven's eine der hervortretendsten Erscheinungen. Berühmt und in gewissem Sinn epochemachend ist er aber vorzugsweise durch seine Lieder geworden. Er zuerst hat innerhalb des Kunstliedes wieder den schlichten Naturton des Volksliedes gefunden. Erst ein Jahrzehnt nach Schubert's Tod gewannen diese Lieder Verbreitung und liebevolle Aufnahme; sie stehen den Anschauungen der Gegenwart näher als der ganz und gar von Beethoven's Wirksamkeit beherrschten Zeitepoche. Jetzt weiß Jeder, daß diese Lieder in ihrer volksthümlichen Charakteristik ein Vorbild sind für alle Zukunft.

Jedoch der Bedeutendste unter allen musikalischen Romantikern war Karl Maria von Weber, geboren am 18. December 1786 zu Eutin, gestorben am 5. Juni 1826 auf einer Concertreise in London.

Karl Maria von Weber's Jugend war unter der Leitung eines abenteuernden Vaters die Geschichte unstäter Kreuz- und Querzüge, planlos, ohne Ziel und bewußten Zweck, den Anforderungen einer geordneten Erziehung und Heranbildung wenig

entsprechend. Aber diese abenteuerlichen Fahrten führten ihn zu der Quelle, aus welcher er den Inhalt schöpfte, der ihn später dem Herzen des deutschen Volks so nahe brachte; in den Jahren, in denen das jugendliche Gemüth allen Eindrücken am zugänglichsten ist, lernte er die deutschen Lande kennen und lieben, lernte er das Leben des Volks in allen Schichten mit gesundem Auge anschauen und verstehen, gewann er einen Schatz unmittelbaren Wissens, wie er es sich aus keinem Lehrbuch, aus keiner Kunstgrammatik hätte aneignen können. Abt Vogler, der bekannte fahrende Orgelvirtuose, war sein Lehrer; aber mehr als in dessen Schule lernte Weber in der Schule der Praxis als Kapellmeister in Breslau, in Karlsruhe in Schlesien, in Stuttgart, München, Prag, und seit 1817 in Dresden, wo er neben der bestehenden italienischen Oper eine deutsche Oper zu organisiren beauftragt war.

Gewiß haben Mozart und Beethoven das Recht höchsten Ruhmes, wenn von der Herrlichkeit deutscher Musik die Rede ist. Doch ein großer ursprünglicher Zug ist Weber eigen und ausschließlich angehörig; Weber ist der volksthümlichste, der deutscheste unserer großen Tondichter.

Tastend und suchend hatte Weber in seiner Jugendzeit die verschiedensten Richtungen und Tonweisen angeschlagen; er hatte keine gefunden, in welcher seine volle Eigenthümlichkeit lag. Da entzündeten die großen Bewegungen der Zeit blitzartig seinen Genius. Er gab Theodor Körner's Liedern die musikalischen Weisen, und mit diesen gewaltigen Melodien stürmte Deutschlands Jugend in den letzten großen Freiheitskrieg; mit seiner gewaltigen Schöpfung »Kampf und Sieg« feierte Deutschland seine nationale Wiedergeburt.

Und als in den ersten Jahren des langentbehrten süßen Friedens die einschmeichelnden Melodien der Italiener die deutschen Bühnen beherrschten, da war es vor Allem Weber, welcher

dem Fremden gegenüber das Banner der deutschen Musik aufrecht erhielt und zu glänzendstem Sieg führte.

»Der Freischütz«, die erste rein deutsche Oper, stellt sich mitten hinein in das warmpulsirende Leben des Volkes, in seine Lust und sein Leid, in die ewig junge altdeutsche Volkssage mit ihrem Zauberglauben und ihrer holden Wald- und Naturfrische. In »Preciosa« ersteht die süße Lust des Wander- und Vagabundenlebens. »Euryanthe«, das unbestritten reifste und stilvollste Werk Weber's, umfängt uns mit dem unverlierbaren Reiz mittelalterlicher Minne und Ritterlichkeit. Im »Oberon« erschließt sich die liebliche Wunderwelt des Feen- und Elfenmärchens. Und dies Alles geschieht mit einer Kraft der dramatischen Charakteristik und mit einer Anmuth und Fülle der reichsten Melodiengestaltung, daß wir in Wahrheit sagen können, was individuelle Färbung, was Localton in der Musik ist, das haben wir erst durch Weber erfahren und empfunden.

Von Weber's reinen Instrumentalwerken sind besonders hervorzuheben seine Klaviersonaten, das Concertstück: die Aufforderung zum Tanz, mehrere Hefte Variationen und zwei Polonaisen, als Orchestercompositionen die Ouvertüre zu der unvollendeten Oper »Der Beherrscher der Geister« und die Jubelouvertüre. Dazu eine große Anzahl anmuthiger Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Es ist in Weber nicht mehr die Höhe der großen musikalischen Klassiker. Der geistige Gehalt ist geringer; die Form verliert sich zuweilen in Tollkühnheiten und Absonderlichkeiten, die mit den ewigen Gesetzen des einfach Schönen schwer in Einklang zu bringen sind. Aber weil Weber so unmittelbar aus der Volksphantasie schöpfte, drang er so tief in das Volk ein. Weil Weber das geheimste und tiefste Sehnen der Vaterlandsliebe, die schlichte Innigkeit und Naturfreude, die sinnige Romantik des deutschen Volksgemüthes in der klangreichsten und

faßlichsten Melodie aussprach, fand sich das deutsche Volksgemüth in Weber wie in keinem anderen seiner großen Tondichter wieder.

Was die romantischen Dichter wollten, aber nicht konnten, das wollte Weber auch, und konnte es.

Zehntes Kapitel.

Die letzte Lebensepoche Goethe's. 1806—1832.

Goethe's politische Stellung.

Kaum war der erste Schmerz über Schiller's Tod in Goethe verharscht, als die Napoleonischen Kriege über Deutschland hereinbrachen.

Auch für die Geschichte des deutschen Bildungslebens war das Jahr 1806 eine sehr bedeutende Wendung. Der Deutsche wurde sehr unsanft aus seinem politischen Schlummer geweckt. Es kam die Noth und die Schmach der entsetzlichen Fremdherrschaft, es kamen die ewig ruhmreichen Tage der großen Befreiungskriege, es kam infolge der errungenen Siege das Verlangen des Volks nach der Verwirklichung des von den Fürsten feierlich zugesagten Verfassungslebens, es kam die Niedertracht der Metternich'schen Restaurationspolitik. Staatswesen, Gesellschaft, Sitte und Denkart war in wenigen Jahrzehnten von Grund aus verändert.

Fortan gab es auch in Deutschland wieder politisches Denken und Wollen, politischen Haß, politische Begeisterung.

Goethe stand in dieser neuen Welt wie ein Fremder. Es

ist bekannt, wie tief es die erregten Zeitgenossen schmerzte, daß er, der Größte aller Deutschen, kein Herz hatte für ihre heiligsten Bestrebungen, daß er kühl ablehnend war gegen den hochherzigen Aufschwung der Freiheitskriege, daß er sich unter die Gegner der unverweigerlichen Volksrechte stellte. Und noch heut gehen im Munde der Menge, welcher die eigenste Größe Goethe's verschlossen ist, über dieses Verhalten die gehässigsten Lästerungen.

Wer möchte nicht wünschen, daß es anders gewesen sei! Nur muß man sich trotzalledem hüten, bei Goethe von Mangel an Vaterlandsliebe, von Mangel an Liebe zum Volk zu sprechen.

Den größten Theil der Schuld trägt Goethe's scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit. Wie hätte seine ganz und gar nur auf ruhige Bildung gestellte Natur jetzt eine andere sein können als sie 1789 bei dem Ausbruch der französischen Revolution war! Was Goethe von seiner Theilnahme an der Campagne in Frankreich aus dem Jahr 1792 berichtet, daß er sich mitten im störendsten Kriegsgetümmel leidenschaftlich in seine Naturstudien warf, das wiederholte sich auch jetzt wieder in der Napoleonischen Zeit, und zwar, wie die Tag- und Jahreshefte ausdrücklich bezeugen, mit bewußtem Eigensinn; nur daß jetzt zu den Naturstudien auch die ausgebreitetsten Literaturstudien traten, vornehmlich orientalische. Aber fast ebensosehr als das angeborene Naturell Goethe's ist auch die politische Anschauungsweise des achtzehnten Jahrhunderts in Anschlag zu bringen, unter deren bestimmendem Eindruck Goethe erwachsen war und die noch immer mächtig in ihm nachwirkte. Goethe war ein Siebenundfünfzigjähriger, als die ersten schweren Niederlagen Deutschlands erfolgten; Goethe stand an der Schwelle des Greisenalters, als die letzten Entscheidungsschlachten geschlagen wurden und kurz darauf die ersten deutschen Verfassungskämpfe entbrannten. Die Begeisterung der Freiheitskriege verstand er nicht, weil er in jenen

staatlosen weltbürgerlichen Gesinnungen und Ideen lebte, die für die Größe und Schwäche der deutschen Aufklärungsbildung so bezeichnend sind; gegen das Drängen des Volks auf selbstthätige Betheiligung an den höchsten Anliegen des Staatslebens war er ungerecht, weil sein Regierungsideal in den Ueberlieferungen und Gewohnheiten des durch Friedrich den Großen aufgekommenen aufgeklärten Despotismus lag.

Zuerst war auch Goethe, obgleich von Anbeginn ein Bewunderer Napoleons, von den vordringenden französischen Eroberungen aufs tiefste betroffen. Die Unglückstage von Jena und Auerstädt erfüllten ihn mit Schreck und mit Zorn. Durch den frechen Uebermuth seiner französischen Einquartierung war er in persönliche Lebensgefahr gekommen; der Herzog, der auf Seite der Preußen stand, war von dem Groll Napoleons aufs ärgste bedroht. Es ist sehr bezeichnend, daß Goethe grade jetzt mit seiner langjährigen Freundin die Ehe schloß; bei der allgemeinen Unsicherheit der Dinge wollte er ihr und dem Sohn die gesetzliche Anerkennung sichern. Und ein wahrhaft rührendes Zeugniß seiner warmen und treuen Anhänglichkeit an den Herzog ist ein Gespräch Goethe's aus dieser Zeit, welches Johannes Falk in seinen Aufzeichnungen über seinen Umgang mit Goethe (S. 116) überliefert hat. »Was wollen denn diese Franzosen?« rief Goethe in heftigster Erregung. »Sind sie Menschen? Warum verlangen sie gradwegs das Unmenschliche? Was hat der Herzog gethan, was nicht lobens- und rühmenswerth ist? Seit wann ist es denn ein Verbrechen, seinen Freunden und alten Waffenkameraden im Unglück treu zu bleiben? Warum muthet man dem Herzog zu, die schönsten Erinnerungen seines Lebens, den siebenjährigen Krieg, das Andenken an Friedrich den Großen, der sein Oheim war, kurz alles Ruhmwürdige des uralten deutschen Zustandes, woran er selbst so thätig Antheil nahm und wofür er zuletzt noch Krone und Scepter aufs Spiel setzte, dem neuen Herrn zu Gefallen wie ein ver-

rechnetes Exempel plötzlich über Nacht mit einem nassen Schwamm von der Tafel seines Gedächtnisses wegzustreichen? Steht denn Euer Kaiserthum von gestern schon auf so festen Füßen, daß Ihr keinen, gar keinen Wechsel des menschlichen Schicksals in Zukunft zu befürchten habt? Ich sage Euch, der Herzog soll so handeln wie er handelt, er muß so handeln! Ja, und müßte er darüber Land und Leute, Krone und Scepter verlieren, wie sein unglücklicher Vorfahr, so soll und darf er doch um keinen Preis von dieser edlen Sinnesart und von Dem, was ihm Menschen- und Fürstenpflicht in solchen Fällen vorschreibt, abweichen. Unglück! Was ist Unglück? Das ist ein Unglück, wenn sich ein Fürst Dergleichen von Fremden in seinem eigenen Hause muß gefallen lassen. Und wenn es auch dahin mit ihm käme, wohin es mit jenem Johann Friedrich einst gekommen ist, so soll uns auch Das nicht irremachen, sondern mit einem Stecken in der Hand wollen wir unsern Herrn, wie Lucas Cranach den seinigen, ins Elend begleiten und treu an seiner Seite ausharren. Die Kinder und Frauen, wenn sie uns in den Dörfern begegnen, werden weinend die Augen aufschlagen und zueinander sprechen: Das ist der alte Goethe und der ehemalige Herzog von Weimar, den der französische Kaiser seines Thrones entsetzt hat, weil er seinen Freunden so treu im Unglück war.« Falk setzt hinzu, daß dem Dichter dabei die Thränen aus den Augen stürzten. Und nachdem er sich wieder gefaßt hatte, fuhr er fort: »Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt ist. Die Schande der Deutschen will ich besingen und die Kinder sollen mein Schandlied auswendiglernen, bis sie Männer werden und damit meinen Herrn wieder auf den Thron hinauf- und Euch von dem Euren heruntersingen. Ja spottet nur des Gesetzes, Ihr werdet zuletzt doch an ihm zu Schanden werden! Komm an, Franzos! Wenn Du dieses Gefühl dem

Deutschen nimmst oder es mit Füßen trittst, so wirst Du diesem Volk bald selbst unter die Füße kommen«.

Als aber die deutsche Sache immer verwickelter und verzweifelter wurde, lebte sich Goethe allmälich in eine andere Betrachtungsweise ein. Schlag kam auf Schlag. Das deutsche Reich war aufgelöst. Preußen war unterjocht, der Rheinbund war gegründet, Rußland und Frankreich waren verbündet und planten Theilung der Weltherrschaft, Oestreich war erniedrigt und mußte seine Erniedrigung durch die Verheirathung einer östreichischen Prinzeß mit Napoleon besiegeln. Napoleon stand auf dem Gipfel seiner Macht. Die Wiedergeburt eines selbständigen Deutschlands schien unmöglich. Nirgends ein rettender Ausweg, nirgends ein Strahl der Hoffnung. Dort die dämonische Großartigkeit des unvergleichlichen Helden, seine unerschöpfliche Genialität und Willensstärke, seine unbezwingliche Siegerkraft; hier nichts als der erbärmlichste Kleinmuth, bis zum abscheulichsten gegenseitigen Verrath gesteigerte dynastische Eigensucht, Mangel an allem Gefühl innerer Zusammengehörigkeit. Man kann nicht sagen, daß Goethe zu Napoleon überging; aber er glaubte an die Unwandelbarkeit seines Sterns, er hielt ihn für den Mann des Schicksals. Es schien, als solle das überkommene kosmopolitische Ideal eines allgemeinen Menschheitsbundes erfüllt werden. Goethe suchte sich, wie er selbst später einmal gegen Eckermann äußerte, über die Besonderheiten der Nationen zu stellen, und träumte in flauer Verkennung aller thatsächlichen Verhältnisse von einem allgemeinen Weltreich, von einem festen Völkerbund, unter der Führung Frankreichs. In unbegreiflicher und unverzeihlicher Selbsttäuschung übersah er, daß von Seiten des Siegers die Auffassung dieses allgemeinen Völkerbundes eine völlig andere war, daß es sich für Deutschland nicht um Gleichberechtigung handele, sondern um schimpfliche Unterwerfung.

Nur mit schmerzlichem Widerwillen kann man das Huldigungsgedicht lesen, das Goethe im Juli 1812 in Karlsbad der Kaiserin von Frankreich darbrachte. Aber es ist wichtig als Goethe's Glaubensbekenntniß. »Was Tausende verwirrten, löst der Eine!« »Worüber trüb Jahrhunderte gesonnen, er übersieht's im hellsten Geisteslicht.« »Der Alles wollen kann, will auch den Frieden.«

Und diese Betrachtungsweise war es auch, die ihn in Banden hielt, als ihn bereits die flammende Begeisterung der beginnenden Freiheitskriege umwogte. Endlich war das heiß Ersehnte, das Unerwartete geschehen. Napoleon's Stern war im Sinken. Sein einst so stolzes Heer war auf den Eisfeldern Rußlands vernichtet. Wie eine unhemmbare Naturkraft erhob sich der Zorn des Volkes, der unerträglichen Knechtschaft ein Ende zu machen. Man sah auch in Deutschland Das, weswegen es allein werth ist, zu leben, daß die Menschen all ihr Sein, ihr Gut und Blut, mit freudigster Hingebung an einen einzigen großen Zweck setzen. Es war die Begeisterung von Marathon und Salamis. Goethe durchschaute die Unzuverlässigkeit der Kabinette und unterschätzte die Bedeutung des erwachten Volksgefühls. Er blieb kalt und theilnahmlos. »Schüttelt nur an Euren Ketten! Der Mann ist Euch zu groß, Ihr werdet sie nicht zerbrechen!« Dem Sohn, der sich, wie es seinem Alter geziemte, unter die Schaar der Freiheitskämpfer stellen wollte, verbot Goethe, dem Ruf der Ehre und der Pflicht zu folgen. Die ungeheuersten Weltereignisse von Moskaus Brand bis Waterloo gehen vorüber, ohne in Goethe's Briefen erwähnt zu werden. Und als nun endlich Napoleon gestürzt war und Deutschland und Europa in neuer Daseinsfreude wieder frei aufathmete, schrieb Goethe, da er die an ihn ergangene Aufforderung nicht ablehnen konnte, jenes kühl vornehme begeisterungslose Festspiel Epimenides, das die Zeitgenossen aufs tiefste verletzte

und das noch heut jedem warmen Vaterlandsfreund ein Aergerniß ist.

Es ist nicht schwer, die ausreichende Erklärung dieses unliebsamen Benehmens zu finden. Er, der den Glauben an die politische Lebensfähigkeit Deutschlands verloren und sich durch die Kabinetsintriguen der letzten Jahre in diesem Glauben nur bestärkt fühlte, er sah im Sturz Napoleon's nicht eine Befreiung Deutschlands, sondern nur eine Uebertragung der vorherrschenden Macht von Frankreich an Rußland. Statt des geträumten Reichs der Bildung nur der Druck der Barbarei. Wer wird Goethe beistimmen in seiner Ansicht über Napoleon? Wer aber wird in Abrede stellen, daß in Betreff der fortdauernden Unselbständigkeit Deutschlands und des drohenden Einflusses Rußlands die Geschichte langer Jahrzehnte den Scharfblick Goethe's nur allzusehr bewahrheitet hat?

Höchst denkwürdig ist grade aus diesem Gesichtspunkt das Gespräch, das Goethe im November 1813 mit Luden, dem Geschichtsschreiber, führte. Luden hat dasselbe in seinen »Rückblicken« (1847. S. 119 ff.) mitgetheilt. »Glauben Sie ja nicht«, sagte Goethe, »daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen Freiheit, Volk, Vaterland. Nein, diese Ideen sind in uns; sie sind ein Theil unseres Wesens und Niemand vermag sie von sich zu werfen. Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volks mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle; Wissenschaft und Kunst ersetzen das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volk anzugehören. Ich glaube auch an die Zukunft des deutschen Volks, das deutsche Volk verspricht eine Zukunft und hat eine Zukunft. Aber jetzt sprechen wir von der Gegenwart. Setzen wir den Fall, daß Napoleon besiegt würde, gänzlich besiegt. Nun? Was soll nun

werden? Sie sprechen von dem Erwachen, von der Erhebung des deutschen Volks, und meinen, dieses Volk werde sich nicht wieder entreißen lassen, was es errungen und mit Gut und Blut theuer erkauft hat, nämlich die Freiheit. Ist denn wirklich das Volk erwacht? Weiß es, was es will und was es vermag? Haben Sie das prächtige Wort vergessen, das der ehrliche Philister in Jena seinem Nachbar zurief, daß jetzt nach dem Abzuge der Franzosen seine Stube gescheuert sei und die Russen bequemlich empfangen könne. Der Schlaf ist zu tief gewesen, als daß auch die stärkste Rüttelung so schnell zur Besinnung zurückzuführen vermöchte. Und ist denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt sich, wer gewaltsam aufgestöbert wird? Wir sprechen nicht von den Tausenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir sprechen von der Menge, von den Millionen. Und was ist denn errungen oder gewonnen worden? Sie sagen, die Freiheit. Vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen; nämlich Befreiung, nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joche. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr und nicht mehr Italiener, dafür aber sehe ich Kosaken, Baschkiren, Kroaten, Magyaren, Kassuben, Samländer, braune und andere Husaren. Wir haben uns seit langer Zeit gewöhnt, unseren Blick immer nur nach Westen zu richten und alle Gefahr von dorther zu erwarten; aber die Erde dehnt sich auch noch weithin nach Morgen aus. Lassen Sie mich nicht mehr sagen. Sie zwar berufen sich auf die vortrefflichen Proclamationen fremder Herren und einheimischer. Ja, ja; ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!« Luden, der wahrlich nicht ein rückhaltsloser Goetheverehrer war, schließt den Bericht über dieses Gespräch mit den Worten ab, daß er in dieser Stunde aufs innigste überzeugt worden, daß Diejenigen im Irrthum seien, welche Goethe beschuldigen, er habe keine Vaterlandsliebe gehabt, keine deutsche Gesinnung, keinen Glauben an unser

Volk, kein Gefühl für Deutschlands Ehre oder Schande, Glück oder Unglück.

Aber fast noch befremdender und der politischen Einsicht und Empfindung der Gegenwart widerstrebender ist Goethe's Verhalten gegen Deutschlands erste constitutionelle Regungen.

Karl August, der Unvergeßliche, war der einzige deutsche Fürst, welcher die Idee eines festen und einheitlichen ganzen Deutschlands fest im Auge behielt und »Treue und Ergebenheit gegen das gemeinsame deutsche Vaterland und gegen die jedesmalige rechtmäßige höchste Nationalbehörde« als obersten Regierungsgrundsatz aufstellte; Karl August, der Unvergeßliche, war der erste deutsche Fürst, welcher das feierliche Versprechen des berühmten dreizehnten Artikels der Bundesacte mit redlichem Eifer einlöste und mit seinen Ständen eine Verfassung vereinbarte, die dazu berufen sein sollte, die für Deutschland aufgegangenen Hoffnungen in seinem Lande zu verwirklichen und das Glück des Staates auf die Gleichheit vor dem Gesetz und auf das Ebenmaß und Verhältniß in den Vortheilen wie in den Lasten des Staates zu gründen. Goethe blieb hinter seinem fürstlichen Freund weit zurück an politischem Freisinn. Zwar in der deutschen Frage ist kein Zweifel, daß Goethe, wenn auch nicht zur Idee eines Einheitsstaates, so doch über den Staatenbund des neu eingesetzten Bundestages hinaus zur Idee eines Bundesstaates fortgegangen wäre. Das eingehende Gespräch, welches Goethe am 23. October 1828 mit Eckermann (Bd. 3, S. 270 ff.) über diese Dinge führte, bezeugt deutlich, daß, so sehr er die Culturvortheile der deutschen Vielstaaterei zu rühmen wußte, er doch für die Nothwendigkeit und Unausbleiblichkeit fester volkswirthschaftlicher und militärischer Einheit das vollste Verständniß hatte. Jedoch das Verfassungsleben widerstand ihm. Er sah in demselben nur eine ausländische Neuerung, nur Verflachung und Versandung des deutschen Wesens, nur eine politische Fratze.

Den Weimar'schen Ständen verweigerte er die Rechnungsablage über sein Verwaltungsdepartement; und die Stände waren, wie Luden in seinen »Rückblicken« (S. 128) mittheilt, gutmüthig genug, aus persönlicher Rücksicht auf Goethe von ihrem verfassungsmäßigen Recht Abstand zu nehmen. Als sich in Jena die Anfänge einer Oppositionspresse erhoben, wie sie bei der Theilnahme des Volks an den öffentlichen Angelegenheiten durchaus natürlich ist, stellte sich Goethe unter die entschiedensten Gegner der Preßfreiheit; sein Gutachten über Oken's Isis (vergl. Bfw. des Großherzogs Karl August mit Goethe. Bd. 2, S. 88) kann kein Vernünftiger ohne die peinlichste Mißstimmung lesen. Und als jene klägliche Zeit gekommen war, von welcher Schleiermacher auf der Kanzel sagte, daß nicht selten schuldlose und gute Männer verfolgt würden, nicht blos um ihrer Handlungen willen, sondern auch, weil man bei ihnen mißliebige Absichten und Entwürfe voraussetze, als Arndt seines Amtes entsetzt, Jahn eingekerkert wurde, als die nichtswürdigste Demagogenhatz alle heiligsten Rechte persönlicher Freiheit schmählich mit Füßen trat, hatte Goethe kein Wort des Aergers und der Rüge; mit einem der übelsten Gesellen der Schmalz'schen Sippschaft, mit dem Staatsrath Schultz, dem Regierungsbevollmächtigten der Universität zu Berlin, stand er sogar, da derselbe sich als einen Anhänger seiner Farbenlehre bekannte, in enger persönlicher Verbindung und Freundschaft. In seinem Benehmen gegen Höhergestellte wurde er immer steifer und förmlicher. Wie wundervoll tüchtig, natürlich und frei menschlich ist der warme Herzenston des Herzogs in seinen Briefen an Goethe; wie über alle Gebühr etikettenhaft dagegen sind die Goethe'schen Briefe! Und was soll man sagen, wenn Goethe über seine Geburtstagsfeier vom 28. August 1827 ziemlich gleichlautend an Zelter und an Sulpiz Boisserée schreibt: »Es sollte mir eine Ueberraschung werden, die mich beinah aus der Fassung gebracht hätte und doch immer eine Empfindung zurückließ, als wäre

man einem solchen Ereigniß nicht gewachsen. Des Königs von Bayern Majestät beehrten mich, als ich grade im Kreise meiner Werthen und Lieben mich befand, mit Ihro höchsten Gegenwart, übergaben mir das Großkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone und erwiesen sich überhaupt so vollständig theilnehmend, so bekannt mit meinem bisherigen Wesen, Thun und Streben, daß ich es nicht dankbar genug bewundern und verehren konnte. Die Gegenwart meines gnädigsten Herrn, des Großherzogs, gab einem so unerwarteten Zustand die gründlichste Vollendung, und jetzt da die Erscheinung vorübergeflohen ist, habe ich mich wirklich erst zu erinnern, was und wie Alles vorgegangen und wie man eine solche Prüfung gehöriger hätte bestehen sollen!« Man erzählt sich grade über diesen Tag eine köstliche Anekdote. Als Goethe, um die zum Tragen eines fremden Ordens erforderliche Erlaubniß einzuholen, sich gegen den Großherzog mit den Worten verneigte: »Wenn mein gnädiger Fürst erlaubt!«, lachte Karl August und rief ihm zu: »Alter Kerl, mach doch kein dummes Zeug!«

Ein Kind des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus konnte sich Goethe nicht überzeugen, daß es nothwendig sei, das Volk zu fragen, in Dingen, die der Einzelne besser und kräftiger thue. »Verwirrend ist's, wenn man die Menge hört.« Was die Großen Gutes gethan, pflegte er zu sagen, habe er oft in seinem Leben gesehen; was aber die Völker thun würden, überlasse er den Enkeln zu preisen.

Wer Goethe's Arbeitszimmer in Weimar besucht hat, kennt die kurzen eigenhändigen Aufzeichnungen, welche sich Goethe über die wichtigsten politischen Ereignisse der Jahre 1828—1830 gemacht hat. Aber man würde irren, wollte man daraus auf tiefere innere Theilnahme schließen. Seine Briefe und Unterhaltungen vermieden das Politische mit ausgesprochenster Absichtlichkeit. Das Zeitungslesen dünkte ihm eitel Zeittödtung und

Philisterei. Eckermann erzählt höchst ergötzlich, daß, als alle Welt über die Katastrophe der Julirevolution in leidenschaftlichster Erregung war, Goethe nur Worte hatte für den damals eben in der französischen Akademie verhandelten naturwissenschaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroi de Saint-Hilaire.

„Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen.
So sagten schon Sibyllen und Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Freilich ist dieser Mangel fortschreitenden politischen Sinnes eine Schranke Goethe's.

Aber es ist thöricht, wenn hochmüthige Polterer meinen, darum Goethe entwachsen zu sein.

Um so tiefer und großartiger lebte Goethe sein ruhiges und harmonisches Bildungsleben.

Bis zu seinem letzten Athemzuge hat er rastlos und ernst gearbeitet an seinem Tagewerk.

Welche unaussprechlich klare Hoheit liegt grade auch über dem Greisenalter Goethe's!

Voilà un homme! Das war das bedeutungsvolle Wort, in welches Napoleon bei der berühmten Begegnung in Erfurt den machtvollen Eindruck der Persönlichkeit Goethe's zusammenfaßte.

Der Drang, die volle Weite reinen Menschendaseins in sich aufzunehmen, wird in ihm immer allseitiger und unermüdlicher. Naturwissenschaft und Kunstforschung, das sinnige Aufmerken auf die Weltliteratur der verschiedensten Zeiten und Völker, beschäftigt ihn unablässig.

Noch wird ihm jedes Erlebniß zum Gedicht, der frische Springquell seiner Lieder ist unerschöpflich. Noch haben die Wahlverwandtschaften unversehrt und unverändert die ganze Fülle

und Kraft der höchsten Dichterbegabung. Wo ist eine Lebensbeschreibung, die sich an künstlerischer Gestaltung und an philosophischer Tiefe mit Wahrheit und Dichtung vergleichen kann? Noch stellt sich im Westöstlichen Divan neben tiefsinnige Spruchweisheit leidenschaftliche Gluth und Innigkeit.

Erst in den Wanderjahren und im zweiten Theil des Faust zeigen sich die Einwirkungen des ermattenden Alters. Und doch überraschen grade diese Dichtungen durch den denkwürdigen Umstand, daß sie über den stillen Bereich der Herzensirrungen und der inneren Bildungskämpfe, in welchen Goethe bisher ausschließlich seine Motive gesucht hatte, weit hinausgehen und ihren Blick auf die letzten Ziele des öffentlichen Lebens, auf die Bedingungen allgemeiner Volksfreiheit und Volkswohlfahrt richten. Lest diese Dichtungen, ehe Ihr von Goethe als von einem verstocktem Reactionär und herzlosem Aristokraten sprecht! Ringsum umwogt von der ödesten Restaurationspolitik, fordert und erwartet der weisheitsvolle lebenserfahrene Greis von der fortschreitenden Bildung eine Staats- und Gesellschaftsweise, welche in Wahrheit die Grundlage und der krönende Abschluß reinen und freien Menschenthums sei; und er ist in diesen Forderungen und Erwartungen so kühn und rücksichtslos, daß wir mit ihm zwar über die Mittel und Wege der Verwirklichung, nicht aber über das Ziel selbst streiten können.

Goethe's Bildungsideal war und blieb das große Bildungsideal des achtzehnten Jahrhunderts. Und so groß und herrlich war dieses Bildungsideal, daß Goethe durch die volle Erfassung desselben ein leuchtender Leitstern geworden ist für alle Zeit.

Er wie kein Anderer ist jener priesterliche Humanus, von dem einst sein Lehrgedicht »Die Geheimnisse« begeisterungsvoll gesagt und gesungen hatte.

Die Wahlverwandtschaften.

Lange Zeit hatte sich Goethe mit dem Plan getragen, Schiller's Demetrius zu vollenden. Er gab den Plan auf, weil er sich außer Stand fühlte, die unerläßliche Einheit des Tons festzuhalten und fortzuführen. Die Pandoradichtung, ebenfalls nicht über die Anfänge hinauskommend, war zwar eine sehr gehaltreiche Dichtung, aber doch eng umgrenzt, trüb allegorisch, künstlerisch von untergeordneter Bedeutung.

Schon meinte man, die dichterische Kraft Goethe's sei erloschen. Da erschien der Roman der Wahlverwandtschaften, an Fülle lebendiger Charakterzeichnung und an künstlerischer Durchdachtheit eine der bedeutendsten Schöpfungen Goethe's.

Es ist jetzt kein Geheimniß mehr, aus welchem tief leidenschaftlichen Erlebniß diese Dichtung hervorgegangen ist.

Goethe stand noch in ungebrochener Manneskraft. Alle Berichte, die wir aus dieser Zeit über die Persönlichkeit Goethe's haben, sind übereinstimmend in der Bewunderung seiner mächtigen Gestalt, seines ausdrucksvollen Gesichts mit den klaren braunen scharfblickenden Augen, seiner leutseligen und anspruchslosen Milde. Und noch hatte er, der in seiner Ehe des festen häuslichen Glücks entbehrte, die schuldvolle Schwäche nicht abgelegt, weiblicher Anmuth nur allzu leicht sich zu öffnen und keimende Liebesregung nicht sorgsam zu überwachen. Im Hause des Buchhändler Frommann in Jena lebte als Pflegetochter eine gar liebliche Erscheinung, Minna Herzlieb. Goethe hatte sie still heranwachsen sehen; als kleines artiges Kind hatte sie ihn so manchen Frühlingsmorgen auf seinen Jenaer Spaziergängen begleitet. Jetzt da sie zur Jungfrau erblüht war, erfaßte ihn heiße Liebe und er wurde von der Achtzehnjährigen schwärmerisch wiedergeliebt.

Goethe's Sonette, nach Riemer's Mittheilungen größtentheils in den vierzehn Tagen vom Advent bis zum 16. December 1807 in Jena entstanden, sind die warmempfundenen unmittelbaren Schilderungen des Maitags dieser Liebe, denen sogar die versteckten und doch allen Kundigen offenbaren Anspielungen auf den Namen der Geliebten nicht fehlen.

Noch in einem Briefe an Zelter vom 15. Januar 1813 spricht Goethe von dieser Liebe nicht ohne innere Erregung. Und Sulpiz Boisserée erzählt in seinem Tagebuch (Bd. 1, S. 289) von einem Gespräch vom 5. October 1815, in heller Sternennacht auf der Fahrt zwischen Karlsruh und Heidelberg, in welchem ihm der Greis tief bewegt beichtete, wie sehr er dies Mädchen geliebt und wie unglücklich ihn diese Liebe gemacht habe.

Abermals sah sich Goethe in die schwerste Bedrängniß verstrickt. Charlotte Buff, die er mit glühendem Jünglingsherzen geliebt hatte, war die verlobte Braut eines Anderen. Frau von Stein, welche von seinem Eintritt in Weimar bis zu seiner italienischen Reise sein ganzes Wesen erfüllte, war vermählt und gewann es nicht über sich, sich von ihrem Gatten zu trennen. Jetzt war er der Gebundene. Es galt, entweder die Liebe fest in sich niederzukämpfen, oder entschlossen die Fessel zu brechen, welche sich einer Verbindung mit der Geliebten entgegenstellte.

Trotz der drängenden Leidenschaft konnte Goethe nicht schwanken, was zu thun sei. An die angetraute Gattin band ihn inniggefühlte Dankbarkeit und die Macht der Gewohnheit, von der er selbst einmal sagt, daß sie sich vollkommen an die Stelle der Liebesleidenschaft setzen könne, ja daß sie sogar Verachtung und Haß überdauere; an die angetraute Gattin band ihn der Grundsatz von der unter allen Umständen aufrechtzuerhaltenden Unauflöslichkeit der Ehe, der sich in den letzten Jahren

im Gegensatz zur Leichtfertigkeit der Romantiker immer fester in ihm herausgebildet hatte. Und von der unbedingten Nothwendigkeit der Entsagung war auch das Mädchen durchdrungen. Bis in ihr spätes Alter — Minna Herzlieb starb erst am 10. Juli 1865 nach schwerem wechselvollem Leben im sechsundsiebzigsten Jahr gemüthskrank in Görlitz — waren tiefverschlossene schweigsame Innerlichkeit, selbstlose Aufopferung und strenges Pflichtgefühl ihre hervorstechendsten Züge.

Mit Recht nannte Goethe den Roman der Wahlverwandtschaften, welcher die dichterische Darstellung dieses tiefen sittlichen Kampfes ist, die Grabesurne herben Geschicks. Es sei kein Strich in ihm, den er nicht selbst erlebt, wenn auch keiner so, wie er ihn erlebt; Niemand werde eine tief leidenschaftliche Wunde verkennen, die im Heilen sich zu schließen scheue, ein Herz, das zu genesen fürchte.

Nicht, wie in den Annalen berichtet wird, in das Jahr 1807, sondern in den Karlsbader Badeaufenthalt von 1808, fällt Conception und erster Entwurf. Am 3. October 1809 war die Ausführung vollendet, ohne daß, wie der Dichter in den Annalen ausdrücklich bemerkt, die Empfindung des Inhalts sich ganz hätte verlieren können. Ursprünglich war nur eine kleine Novelle beabsichtigt gewesen; aber der bedeutende, aus dem tiefsten Herzblut quellende Stoff ließ sich so leicht nicht beseitigen.

Ueber die hohe künstlerische Wirkung der Wahlverwandtschaften ist überall Einstimmigkeit. Doch die Wenigsten machen sich klar, daß das Geheimniß dieser Wirkung vornehmlich in der Eigenthümlichkeit der Composition liegt.

Es ist die Form des Romans gewählt; für dramatische Behandlung war das Motiv, ebenso wie das Motiv der Wertherdichtung, zu zart und zu innerlich, zu seelenhaft lyrisch. Im innersten Kern aber ist es eine Tragödie; und das Entscheidende ist, daß die Composition in Motivirung und Aufbau, in Schür-

zung und Lösung des Knotens, Zug um Zug im Sinn und nach dem Vorbild antiker Tragik gedacht und ausgeführt ist.

Jene unvergeßlichen Tage, in denen der Dichter mit Schiller über die Kunstmittel der alten Tragiker so lebhaft verhandelt hatte, waren unvergessen.

Der erste Theil enthält die Schürzung des Knotens. Der Dichter hat seine sorgsamste Kunst darauf verwendet, innerhalb der modernsten Wirklichkeit den tragischen Gegensatz so zu gestalten, daß er mit der dämonischen Gewalt eines zwingenden Geschicks wirkt.

Bisher hatten Eduard und Charlotte in glücklicher Ehe gelebt; freilich sieht man, daß, was sie verbindet, mehr freundliches gegenseitiges Wohlwollen ist als tiefe ausfüllende Liebe. Nun treten der Hauptmann und Ottilie in ihren Kreis. Es ist eine Idylle anmuthsvoll vornehmer hochgebildeter Lebenszustände. Das Glück der engverbundenen Freunde grünt und blüht still und friedlich, wie draußen der grüne weite Park, dessen künstlerische Ausgestaltung ihre einzige Sorge und ihre liebste Beschäftigung ist. Bald aber scheidet sich das einander Fremde, eint sich das Zusammengehörige. Allmälich, kaum bemerkt, keimt und wächst jene leidenschaftliche Verstrickung, welche Eduard zu Ottilien, Charlotte zum Hauptmann führt. Wir ahnen, was kommen wird; sie aber überlassen sich dem schmeichelnden Glück der erwachenden Herzensregungen, die nur auf reinstem Wohlwollen zu beruhen scheinen. Plötzlich stehen wir vor der vollendeten Thatsache.

Rasch und mit unvergleichlicher dramatischer Kraft schreitet die Handlung auf ihren Höhepunkt. Salbungsvolle Engherzigkeit lästert über die Schilderung jenes Besuchs Eduard's bei Charlotte, welchen die aufgehende Sonne wie ein Verbrechen beleuchtete. Wer Einsicht in den inneren Organismus eines Kunstwerks hat, weiß, daß diese Schilderung eine unerläßliche

Kunstforderung war. Der Widerspruch zwischen der Ehe Eduard's und Charlotten's und ihrer schrankenlosen Entfremdung enthüllt sich grell und unerbittlich. Und dieser erschütternde Eindruck wird vertieft und gesteigert durch die scharfe Gegensätzlichkeit, mit welcher der Dichter unmittelbar daneben Begebenheiten stellt, die nicht minder unzweifelhaft zeigen, wie heiß und innig Ottilie die Liebe Eduard's, wie heiß und innig der Hauptmann die Liebe Charlotten's erwidert. Es schlägt zu hellen Flammen empor, was bisher nur tief innerlich glühte.

Zwei Wege friedlicher, wenn auch schmerzlicher Lösung waren gegeben. Entweder entschlossene Scheidung der zerfallenen unhaltbaren Ehe zwischen Eduard und Charlotte, oder ernste sittliche Selbstüberwindung. Beide Wege werden von den Betheiligten eingeschlagen. Auf Scheidung dringt Eduard und, wenn auch nicht selbstthätig, so doch stillhoffend, Ottilie; auf Aufrechthaltung der Ehe, auf die Pflicht strenger Entsagung dringt Charlotte und mit ihr der Hauptmann. Aber das grade ist die scharfbestimmte Eigenart des Romans der Wahlverwandtschaften, daß in ihm der tragische Kampf, der sich aus diesen Irrungen entspinnt, nichtsdestoweniger als schlechthin unlösbar hingestellt wird. Die Lebensmächte, welche gegeneinander streiten, erscheinen nicht als gleich berechtigt, aber als gleich gebieterisch und gleich unbezwinglich. Einerseits das Sittengesetz von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe. Der Dichter betrachtet es als durchaus undurchbrechbar; es ist ihm das hochthronende unwandelbare unangreifbare Schicksal. »Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon die Ehe gebrochen in seinem Herzen.« Und andererseits die rücksichtslose, alle Schranken durchbrechende Naturgewalt der aus dem tiefsten Ich quellenden Leidenschaft. Der Dichter hat sich sogar nicht gescheut, zur eindringlichen Betonung des Naturelementaren und darum Ununterdrückbaren tiefster Leidenschaft in die Liebe Eduard's und Ottilien's die räthselhafte Macht ge-

heimen inneren Zusammenhanges, die Nöthigung angeborener magischer Wechselbeziehung hineinragen zu lassen. Es sind streitende Nothwendigkeiten. Dort Unentrinnbarkeit, hier Unentrinnbarkeit; was bleibt anderes als Untergang?

Am Schluß des ersten Theils stehen wir in der vollsten Schärfe des tragischen Gegensatzes. Der Hauptmann hat sich entfernt, seine Leidenschaft fest in sich niederzukämpfen; Charlotte trägt ein Kind Eduard's unter ihrem Herzen und verehrt in diesem Umstand eine Fügung des Himmels, die für ein neues Band der Gatten gesorgt hat in dem Augenblick, da ihr Glück auseinanderzufallen und zu verschwinden drohte. Eduard stürzt sich verzweiflungsvoll in den Krieg, um durch äußere Gefahr der inneren das Gleichgewicht zu halten; Ottilie wird immer in sich gekehrter, hoffen konnte sie nicht und wünschen durfte sie nicht.

Der zweite Theil enthält die Darstellung der Katastrophe.

Es ist, als zage der Dichter die letzte Entscheidung herbeizuführen. Eduard und der Hauptmann weilen in der Ferne, Charlotte und Ottilie leben ein schmerzlich stilles Dasein. Die Handlung scheint zu stocken. Dennoch sind all die mannichfachen Zwischenbegebenheiten fein darauf berechnet, die endliche Lösung vorzubereiten. Die Gespräche der Frauen mit dem Architekten über künstlerische Ausschmückung von Grabkapellen, der jähe Tod des alten Geistlichen bei der Taufe des Kindes, durchzittern die Seele mit Rührung und mit bangender Ahnung. Die plumpen Vermittlungsversuche Mittler's beweisen, daß die Wirren bereits zu tief und zu leidenschaftsvoll sind, als daß sie die gewöhnliche hausbackene Philistermoral verstehen, geschweige sie zu versöhnendem Ausgleich führen könnte. Und immer fester und heller hebt sich das Wesen Ottilien's hervor, die fortan die bestimmende Hauptgestalt wird. Gegenüber der lärmenden Aeußerlichkeit Lucianens erscheint ihre bescheidene tiefe verschlossene Innerlichkeit nur um

so anziehender und strahlender. Die Art, wie der Architekt und wie ihr früherer Lehrer, der Gehilfe aus der Pension, in schüchtern verhüllter Neigung ihr zugethan sind, zeigt, welch unendlichen Zauber auf sinnige Männernaturen sie ausübt und wie sie dennoch, auch wenn sie fähig wäre, Eduard zu entsagen, nie einem Anderen angehören kann. Von ganz besonderer Bedeutung aber ist, daß durch den Besuch des Engländers und seines Begleiters, unmittelbar vor dem Ausbruch der Katastrophe, noch einmal scharf und eindringlich der geheime elementare Naturbezug Ottilien's betont wird. Sie leidet an Kopfweh, wenn sie über ein verborgenes Steinkohlenlager schreitet; der Pendel, welcher in Charlotten's Hand unbeweglich bleibt, geräth in ihrer Hand in wirbelnde Drehung. Sollte die Katastrophe ausgeführt werden, wie sie vom Dichter ausgeführt wurde, so kam Alles darauf an, in uns die lebhafte Ueberzeugung zu wecken, daß, um einen treffenden Ausdruck des Grafen Reinhard in einem seiner Briefe an Goethe (Bfw. S. 68) zu gebrauchen, das Wesen Ottilien's ganz und gar in einer Art von Naturnothwendigkeit steht, die von ihr auf alle ihre Umgebungen zurückwirkt, daß sie in einem beständigen Zustand der Magnetisation ist, daß sie so und nicht anders handelt und empfindet, weil sie nicht anders handeln und empfinden kann.

Von dieser Grundlage aus ist die Lösung der tragischen Gegensätze noch weit mehr im Sinn der antiken Tragik behandelt als ihre Schürzung.

Wie wunderbar feinsinnig ist es den griechischen Tragikern abgelauscht, daß sich der Ausbruch der Katastrophe an das Geschick des Kindes knüpft, das die Frucht der Ehe Eduard's und Charlotten's und zugleich das entsetzliche Zeugniß ihres Ehebruchs ist! In der Geburt dieses Kindes hatte Charlotte die Bürgschaft dereinstiger Wiederherstellung ihres zerbrochenen Glücks erblickt; jetzt, da sie das Kind verloren hat durch eine

unglückselige Unvorsichtigkeit Ottilien's, deren Schuld die leidenschaftliche Ungeduld Eduard's trug, jetzt erblickt sie in dem Untergang dieses Kindes die Mahnung des Schicksals, endlich in die von ihr beharrlich verweigerte Scheidung zu willigen. »Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen«, klagt sie dem Hauptmann, dem Abgesandten Eduards, angesichts der Leiche des Kindes; »durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getödtet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt; vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen.« Und wie wunderbar feinsinnig ist es den griechischen Tragikern abgelauscht, daß nun dennoch das Schicksal seinen eigenen Weg geht, ohne sich um das kurzsichtige Meinen und Wollen der Menschen zu kümmern, ja daß, was als Quelle rettenden Glücks gedacht ist, unversehens die Quelle des vernichtenden Unglücks wird! Es ist ein Meistergriff, wie der Dichter diesen entscheidenden Umschwung gestaltet hat. Vom starren Schmerz über den von ihr verschuldeten Tod des Kindes in ihrem Innersten gebrochen, war Ottilie in Schlaf gesunken, auf der Erde liegend, das Haupt an Charlotten's Kniee gelehnt. Es war kein Schlaf; es war jene somnambüle Erstarrung, von der sie schon einmal in ihrer Kindheit ergriffen worden bei dem Tod ihrer Mutter. Sie hatte Alles gehört, was Charlotte zum Hauptmann gesprochen; und doch konnte sie sich nicht regen, nicht äußern. Sie erwachte. Was innerlich in ihr vorgegangen, war ihr wie die Erleuchtung einer unmittelbaren Naturoffenbarung. Anmuthig innig, ernst feierlich sprach sie zu Charlotte: »Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen; ich schaudere über mich selbst, in meinem halbem Todtenschlaf habe ich mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Eduard's werde ich nie! Auf eine schreckliche

Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen, und Niemand gedenke, mich von meinem Vorsatz abzubringen!«

Und nur im Hinblick auf die antike Tragödie verstehen wir den Schluß, der nicht frei ist von Wunderlichkeiten.

Jener schwere tragische Kampf, der bisher an zwei verschiedene Parteien vertheilt war, ist jetzt der innere tragische Kampf Ottilien's selbst geworden. Sie steht unter dem Druck zwei gleich mächtiger Schicksalsgewalten, wie Orest von den strafenden Erinnyen verfolgt wird ob der Blutthat, die er doch nur in frommer Pflicht und im Auftrag der Götter gethan hat. Fest und unausweichlich lebt und waltet in der Tiefe ihres Herzens das Gefühl von der Nothwendigkeit völliger Entsagung. Und doch wirkt nach wie vor dieselbe dämonische Naturkraft, die sie in Schuld gestürzt. Dieser sich zu entwinden, gelingt ihr nicht. Als sie den Versuch macht, fern von der gefahrvollen Stätte dieser schmerzlichen Erlebnisse, in festgeregelter Erziehungsthätigkeit, den verlorenen Seelenfrieden wiederzugewinnen, will es der böse verhängnißvolle Zufall, daß sie von einer persönlichen Begegnung Eduard's überrascht wird. In instinctiver Naturnöthigung legt sie sich gegen ihn das Gelübde abweisenden ewigen Schweigens auf; aber in gleich instinctiver Naturnöthigung kehrt sie dennoch mit ihm zurück zu Charlotte. Sie übernimmt das Entsetzlichste, sie sucht den Tod durch Enthaltung von Trank und Speise; aber während sie mit unbeugsamer Willenskraft diesen furchtbaren Entschluß verwirklicht, kann sie sich doch nicht der seligen Nothwendigkeit entziehen, möglichst in Eduard's Nähe zu weilen. »Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewußtlosen vollkommenen Behagen; ja hätte man eines von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz zu ihm hinbewegt«. Ergreifender konnte die Kata-

strophe nicht kommen, als daß die gebrochene Kraft Ottilien's zusammenbricht in dem Augenblick, da die rohe Ungeschicklichkeit Mittler's in ihrer Gegenwart von der schweren Schuld Derer spricht, die gesündigt haben gegen die Ehrfurcht vor der Ehe. Und machtvoller kann die zwingende Naturgewalt, die die Liebenden aneinanderkettet, nicht hervortreten, als daß sie auch über Ottilien's Tod hinaus fortwirkt. »Versprich mir, zu leben!« das ist das letzte Wort, das Ottilie, in ihrer Todesstunde das Schweigen brechend, Eduard zuruft. Unmöglich. Es zieht ihn zu ihr hinüber. Er verzehrt sich in Schmerz und Gram. Bald umschließt sie dasselbe Grabgewölbe.

Es vollendet die Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, daß zuletzt noch eine verklärende Sühne folgt. Wie Orestes, weil die schwere Schuld, die er auf sich geladen, nicht sein eigener Wille, sondern der Wille der Götter war, vor dem richtenden Areopag durch den Göttersspruch der Athene gesühnt und freigesprochen wird, wie Oedipus, weil die schwere Schuld, die er auf sich geladen, von ihm ungewollt und ungewußt geschehen ist durch entsetzliche Schicksalsfügung, im Hain der Eumeniden auf Kolonos geheimnißvoll von den Göttern in das Reich des Hades entrückt wird und seine heilige Gruft zum Segen wird für das Land, das ihn gastlich aufgenommen, so erscheint Ottilie, die mit ihrem Tod eine Schuld gesühnt hat, die nicht ihre Schuld, sondern die Schuld ihrer angeborenen Naturbestimmtheit war, wie eine verklärte Heilige, die dem Unglück zum Segen wird und an deren Grab, wer mühselig und beladen ist, Erquickung und Erleichterung findet. Und hat der Dichter in der Schilderung dieser Wunder mit bewunderungswürdigster Kunst die feine Grenzlinie eingehalten, in welcher es zweifelhaft bleibt, in wieweit sie wirkliche Wunder oder nur fromme Einbildungen frommen Glaubens sind, so scheut er sich doch nicht, zuletzt offen auf die sühnende Welt des Jenseits zu deuten. Die Schluß-

worte lauten: »So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.«

Auch in der künstlerischen Durchführung sind antikisirende Anklänge deutlich bemerkbar. Leiser und zurückhaltender als in der Behandlung und Wendung des Grundmotivs; aber durch diese enge Anschmiegung an den gegebenen Stoff nur um so wirksamer. Allerdings stehen wir durchaus innerhalb der modernsten Gegenwart und Wirklichkeit. Es sind moderne Charaktere, moderne Gesellschaftsformen! Es sind tragische Herzenserlebnisse, wie in solcher Tiefe und Innerlichkeit sie nur die reinste und höchste Bildung erleben kann. Die Wahlverwandtschaften sind der Anfang und das zielzeigende Vorbild aller modernen Socialromane. Ja sogar die nächsten persönlichen Beschäftigungen des Dichters, die herrschenden Tagesrichtungen haben Aufnahme gefunden. In dem weiten grünen Park, in dessen Lusthäusern und Seen, erkennt man unschwer den Park von Wilhelmsthal, in den gothisirenden Neigungen des Architekten spiegelt sich die eben jetzt mächtig aufblühende Vorliebe für die bildende Kunst des Mittelalters, in der Lust an dem gesellschaftlichen Spiel des Stellens lebender Bilder liegt gar manche Erinnerung an Weimarer Hoffestlichkeiten. Aber das hochfluthende Wogen stürmender Leidenschaft ist fest umgrenzt von fester rhythmischer Gemessenheit, das moderne Kleinleben ist emporgehoben in die klärende Idealität hohen Stils. Möglichst geringe, klar überschaubare Personenanzahl. In der Charakterzeichnung bei wärmster Naturlebendigkeit plastisch scharfe und hoheitsvolle Beschränkung auf die einfach großen bestimmenden Grundzüge. Und von unaussprechlich künstlerischer Feinheit ist die Einschaltung des Tagebuchs Ottilien's. Es soll an die sinnig beschauliche Spruchweisheit des antiken Chors erinnern. Deshalb ist es an solche

Stellen verlegt, in denen wir besonders der in sich gekehrten Ruhe und Sammlung bedürfen; und deshalb spricht es — was durch die Bemerkung motivirt ist, daß Ottilie wohl auch fremde Aufzeichnungen benützt habe — auch solche Betrachtungen und Empfindungen aus, die nicht sowohl in den Gesichtskreis der Handelnden als vielmehr nur in den Gesichtskreis der liebevoll Theilnehmenden fallen können. Auch ist es sicher kein Zufall, sondern es ist mit feinbewußter Kunstabsicht dem strophischen Parallelismus der antiken Tragik nachgebildet, daß der erste Theil des Romans, die Schürzung, und der zweite Theil, die Lösung, durchaus gleiche Gliederung haben; ein jeder Theil umfaßt achtzehn Kapitel.

Kein anderes dramatisches Werk Goethe's hat eine so scharfe Zuspitzung des dramatischen Gegensatzes. Kein anderes Werk Goethe's hat eine so bis in das Einzelnste gefeilte und vollendeter Durchführung.

Woher kommt es also, daß trotzalledem die Wahlverwandtschaften einen so unbefriedigenden und peinigenden Eindruck zurücklassen? Woher kommt es, daß, um mit Goethe selbst zu sprechen, der frommen und reinen Herzen, die zu den Wahlverwandtschaften ein unbefangenes Verhalten haben, nur wenige sind?

Und woher kommt es, daß grade die allerentgegengesetztesten Vorwürfe erhoben werden? Als der Roman erschien, entsetzte man sich, daß er eine Rechtfertigung und Beschönigung des Ehebruchs sei; die neuste Kritik dagegen rügt, daß er die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe zu grausamem Molochsdienst steigere. Jene schelten, daß der Dichter Eduard und Ottilie als Märtyrer schildert und sie zuletzt mit einem verklärenden Glorienschein schmückt. Diese fragen, warum sie der Dichter überhaupt zu Märtyrern macht, da doch die sittliche Vernunft fordere, die längst gelöste Ehe Eduard's und Charlotten's wirklich zu lösen.

Der Grundmangel ist das Dunkle und Peinigende des Grundmotivs.

Wir glauben weder an die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe, wie sie hier mit dem Anspruch unbezweifelbarer Geltung als Schicksalsmacht auftritt, noch glauben wir an jene prädestinirte fatalistische Naturverzauberung, wie sie hier als andere Schicksalsmacht jener ersten Schicksalsmacht entgegengestellt wird, wenigstens nicht in dieser phantastischen Weise. Die Tragik der Wahlverwandtschaften erscheint uns nicht als eine unentrinnbar naturnothwendige, unentrinnbar zwingende, wie sie der Dichter beabsichtigte, sondern nur als eine willkürlich erkünstelte, spitzfindig erklügelte.

Goethe selbst aber hielt diese Motivirung für keine erkünstelte, sondern für eine aus den tiefsten Lebensräthseln heraufgeholte.

Meist bemüht sich die Kritik, und zwar die wohlmeinende ganz vornehmlich, den fatalistischen Zug der Wahlverwandtschaften zu etwas blos Nebensächlichem, zu einer oberflächlichen Arabeske herabzudrücken. Es war aber dem Dichter voller und aufrichtiger Ernst mit der scharfen Hervorkehrung der heimlich wirkenden Naturgewalt, die Ottilien's Verhängniß war.

Vergessen wir nicht, daß die Zeit der Abfassung der Wahlverwandtschaften die Blüthezeit der deutschen Naturphilosophie ist. Der Erforschung der Analogien zwischen Geist und Natur, insbesondere der Erforschung der dunklen Zustände, in denen sich das Bewußte und Unbewußte wunderhaft berühren, sorgsam nachzugehen, war eine wissenschaftliche Aufgabe, von welcher die gesammte Zeitstimmung aufs lebhafteste erregt und durchzittert wurde. Wir sehen dasselbe Motiv, welches Ottilien's eigenstes Wesen ist, in ganz ähnlicher Anwendung in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Es ist eine sehr beachtenswerthe Thatsache, daß Goethe am 6. December 1807, also

grade in jenen Tagen, da er sich zuerst seiner Liebe zu Minna Herzlieb bewußt ward, in Jena mit Riemer ein Gespräch führte, das (vgl. Briefe von und an Goethe. 1846. S. 320) den traumhaften mystischen Empfindungen und Ahnungen des unendlichen Zusammenhangs der Geister- und Körperwelt sehr bestimmt das Wort sprach. Und es ist eine nicht minder beachtenswerthe Thatsache, daß er noch in jenem Gespräch mit Sulpiz Boisserée am 5. October 1815 auf der Fahrt zwischen Karlsruhe und Heidelberg die Ehrfurcht vor der uns umgebenden geheimnißvollen Naturmacht mit seiner Liebe zu der Heldin der Wahlverwandtschaften in nächsten Bezug brachte. Sulpiz Boisserée setzt hinzu: »Er wurde zuletzt fast räthselhaft ahnungsvoll in seinen Reden.«

Im Cotta'schen Morgenblatt von 1809 (4. September. Nr. 211) hat Goethe eine kurze Selbstanzeige der Wahlverwandtschaften gegeben. Auch sie betont ganz ausdrücklich diese fatalistische Naturseite. Diese denkwürdige Anzeige lautet: »Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physischen Arbeiten zu dem seltsamen Titel der Wahlverwandtschaften veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen; und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnißrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr als doch überall nur die eine und selbe Natur ist, und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Nothwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind«.

Mögen wir die Ueberschwenglichkeiten der Naturphilosophie belächeln; aber die Frage selbst ist eine noch ungelöste und hat grade durch die neuere materialistische Anschauungsweise wieder verstärkte Geltung gewonnen. Es handelt sich um die Grund-

frage alles Daseins, um das Verhältniß von Vernunftfreiheit und unüberwindlicher Naturabhängigkeit, um die Einwirkung der Imponderabilien des Naturlebens auf die Gestaltung und Ausbildung des Allerpersönlichsten. Goethe hat daher dieses tiefgreifende und doch vielleicht für immer unerforschliche Welt- und Lebensräthsel nie wieder aus den Augen verloren. Oft und gern weilen die Betrachtungen seines Alters, in Schrift und Wort, dichterisch und wissenschaftlich, auf diesem geheimnißvollen engen Naturbezug. In sichtlicher Anlehnung an das Sokratische Daimonion nannte er ihn das Dämonische. Als dämonisch gilt ihm Alles, was mit der überwältigenden Macht unmittelbarer Naturoffenbarung hervorbricht und darum im Begreifen des Verstandes und der Vernunft nicht bruchlos aufgeht, sei es ein furchtbar Ungeheuerliches oder ein seherhaft Göttliches.

Im zwanzigsten Buch von Wahrheit und Dichtung, bei Gelegenheit der Egmonttragödie, hat Goethe die tragische Seite dieses unaussprechlichen Begriffs des Dämonischen ausführlich zur Sprache gebracht. Wir schlafen Alle auf Vulkanen. Aber mehr als vom Egmont gilt es von den Wahlverwandtschaften, wenn es dort tiefsinnig heißt: »Obgleich das Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestiren kann, ja bei den Thieren sich aufs merkwürdigste ausspricht, so steht es doch vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen, denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht. Am fruchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen

überwiegend hervortritt. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus und sie üben eine unglaubliche Gewalt auf alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie. Sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse, Niemand ist gegen Gott als Gott selbst.« Goethe hat auch nicht unterlassen, das seherisch Göttliche dieser dämonischen Naturkraft zur Darstellung zu bringen. Was in Ottilien zerstörend waltet, waltet in der wundersamen Gestalt Makarien's in den Wanderjahren beseligend und befreiend.

Wahrheit und Dichtung. Der westöstliche Divan. Lehrgedichte.

Goethe war jetzt ein Sechziger. Aber wer könnte zweifeln, daß im Dichter der Wahlverwandtschaften noch die frischeste Schöpferkraft sprudelte? Ja zuweilen regte sich grade jetzt wieder eine muthwillige Fröhlichkeit der Stimmung, wie sie Goethe seit seinen goldenen Jünglingstagen nur selten gehabt. Eine Reihe der herrlichsten Gesellschaftslieder stammen aus dieser Zeit; das „Ergo bibamus“, das: »Donnerstag nach Belvedere, Freitag geht's nach Jena fort«, das »Ich hab meine Sach auf Nichts gestellt, Juchhe!«, das »Ich habe geliebt, nun lieb ich erst recht«, und vieles Andere dieser Art. »Kein Dichter soll heran, der das Aechzen und das

Krächzen nicht zuvor hat abgethan.« Dazu Balladen wie Johanna Sebus, der Todtentanz, der getreue Eckart. Die galanten Novellen von Casti, Bandello, Atanasio de Verrocchio (Domenico Batacchi) verlockten ihn sogar, eine Anzahl Gedichte zu schreiben, deren Wesen, wie er am 27. April 1810 in einem Briefe an Charlotte von Schiller (Bd. 2, S. 249) sich ausdrückt, darin besteht, daß man sie nicht vorlesen kann. Eines dieser Gedichte »Das Tagebuch« ist jetzt bekannt geworden. Es ist voll dreister Sinnlichkeit, an das Keckste streifend, was Ariost jemals gewagt hat; mit unbeirrbarem Schönheitssinn weiß aber der Dichter das Verfängliche zu läutern, ja zu rein sittlicher Wirkung zu steigern.

Und zugleich war Goethe von unermüdlicher wissenschaftlicher Thätigkeit. Im Jahr 1810 erschien die Farbenlehre. Gleichzeitig brachte das Morgenblatt (1810. Extrabeilage Nr. 8) eine kurze und klar faßliche Gesammtübersicht als »Leitfaden für Freunde und Widersacher«, die auch jetzt noch die vollste Beachtung verdient. Die Grundanschauung war nur eine erweiterte und vertiefte Ausgestaltung der vor zwanzig Jahren veröffentlichten Beiträge zur Optik. Die Physiker wurden daher jetzt ebensowenig bekehrt als früher, und sie können und werden sich nicht bekehren. Aber was in der Goethe'schen Farbenlehre fruchtbar und bleibend ist, die mächtige Anregung für die Physiologie des Sehens, die feine Beobachtung der sinnlich sittlichen Wirkung der Farbe und des künstlerischen Colorits, die eingehende Darlegung der Geschichte der Farbenlehre, das gehört erst der neuen Bearbeitung an.

Allmälich aber machten sich doch die zunehmenden Jahre bemerkbar. Nicht in der Gesinnung und Denkart; aber in der Art der Themata, die sich jetzt vorzugsweise in sein Denken und Dichten drängen, und in der Art ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Behandlung.

Man kann diese Wendung nicht besser bezeichnen als mit den Worten, welche Goethe den erläuternden Abhandlungen seines Westöstlichen Divan vorausschickte: »Wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung.«

„Du hast getollt zu Deiner Zeit mit wilden,
Dämonisch genialen jungen Schaaren,
Dann sachte schlossest Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weisen, göttlich milden."

Zu derselben Zeit, als Goethe die Wahlverwandtschaften und jene lebensheiteren Gesellschaftslieder dichtete, meldete sich in ihm das Bedürfniß des beschaulichen Rückblicks auf seine Vergangenheit. Er begann, sich bereits selbst geschichtlich zu werden.

Goethe schrieb seine Lebensgeschichte.

Schon ein Brief Schiller's vom 12. Januar 1797 hatte ihn zur Darlegung der Chronologie seiner Schriften aufgefordert. Seitdem scheint Goethe im Stillen diesem Plan nachgegangen zu sein. Die Anzeige, welche er 1806 in der Jena'schen Literaturzeitung über Johann von Müller's Selbstbiographie veröffentlichte (Bd. 32, S. 101), bezeugt, wie klar er sich bereits die theoretischen Grundsätze eines solchen Unternehmens gemacht hatte. Am 28. August 1808, an Goethe's Geburtstag, ward, wie Riemer in seinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 611) erzählt, der Entschluß der Ausführung gefaßt. Die Durchsicht und Herausgabe der Papiere Philipp Hackert's wirkte fördernd und ermuthigend; warum sollte Goethe, was er für einen Anderen that, nicht auch für sich selbst thun? Im October 1811 erschien der erste Band, unter dem Titel: »Aus meinem Leben Wahrheit und Dichtung«; 1812 der zweite, 1814 der dritte. Der Abschluß des vierten Bandes, welcher bis zum Eintritt in Weimar führt, erfolgte erst 1831. Bald stellten sich die Briefe aus Italien, die Briefe aus der Schweiz, die Schilderung der

Campagne in Frankreich 1792 und die Belagerung von Mainz 1793, die Tag- und Jahreshefte, ergänzend und fortführend zur Seite.

Goethe's Selbstbiographie ist eines seiner wirksamsten und unvergänglichsten Meisterwerke. Thatsächlicher und wahrhafter, liebenswürdiger und bescheidener sind niemals biographische Selbstbekenntnisse geschrieben worden. Manches ist, wie wir jetzt bei täglich neu zuströmenden Quellen mit Sicherheit wissen, aus verblichener Erinnerung unzulänglich oder in ungenauer Zeitfolge geschildert; für die grellen Wirren der Sturm- und Drangperiode fand der in sich Fertige und Abgeschlossene nicht mehr den zutreffenden Localton. Aber der innerste Kern, die Schilderung der angeborenen Eigenart, die Schilderung der bestimmenden Eindrücke im älterlichen Hause und auf der Universität, hebt sich mit einer so warm individualisirten Anschaulichkeit und mit einer so scharfen Feinfühligkeit für das wahrhaft Wesentliche und Entscheidende heraus, daß Gervinus mit Recht sagt, es sei dieser Selbstbiographie gelungen, das, was sich am meisten dem Pragmatismus entziehe, die Entfaltung eines genialen Geistes, pragmatisch darzulegen. Goethe war vollauf berechtigt, seine biographischen Bekenntnisse als Wahrheit und Dichtung zu bezeichnen; nicht blos in dem anspruchslosen Sinn, den er einmal in einem seiner Briefe an Zelter (Bd. 5, S. 393) hervorhebt, daß er sich die Befugniß wahren wollte, bei Lücken und Undeutlichkeiten des Gedächtnisses einzelne Fäden durch die nachempfindende Phantasie einzuschalten, sondern weit mehr noch in der tieferen Bedeutung, daß das Leben eines so großen und reinen Menschen, der sich trotz aller Irrungen und Hemmnisse in seinem dunklen Drange doch immer des rechten Weges bewußt ist, auch in der schlichtesten Wahrheit, ja in dieser am meisten, mit der hoheitsvollen Macht eines großen geschichtlichen Gedichts wirkt. Und indem Goethe seine Lebens-

und Gemüthszustände schildert, das Werden seiner Persönlichkeit und seinen allmälich vorschreitenden Bildungsgang, die Eindrücke, die er von der Außenwelt, von bedeutenden Menschen, von den ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, von den Stimmungen und Kunstformen der Alten und Neuen, der vaterländischen und der fremden Literaturentwicklungen empfing, und die großartigen Rückwirkungen, die er bereits mit seinen ersten gewaltigen Dichtungen auf die Zeitgenossen ausübte, wird diese Schilderung über das enge Privatleben hinaus zugleich ein so lebensvolles, tief gründliches, umfassendes Zeit- und Kulturbild, daß sie das zielzeigende Muster aller Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung geworden ist. Statt unverständig über mangelnden Geschichtssinn bei Goethe zu sprechen, ziemt es, auch nach dieser Seite hin sein demüthig bei Goethe in die Schule zu gehen.

Erst durch diese Selbstbiographie wurde das tiefere Verständniß Goethe's eröffnet. Erst jetzt fühlten und erkannten die Weiterstehenden, was die persönlichen Freunde Goethe's schon längst wußten, daß er nicht blos ein großer Dichter, sondern vor Allem auch ein großer und schöner Mensch sei, daß Leben und Dichten bei ihm in innigster und untrennbarster Wechselwirkung stehe. Zahlreiche Briefwechsel haben uns seitdem seine geheimsten Herzensergießungen offenbart. Keines anderen Menschen Seelenleben durchschauen wir so bis in das Einzelnste und Innerste wie das Seelenleben Goethe's. Und mit jedem neuen Fund persönlichster Bekenntnisse wird sein Bild nur immer gewaltiger und reiner, nur immer edler und liebenswürdiger.

Und derselbe stillbeschauliche Zug, welcher Goethe zu der Abfassung seiner Lebensgeschichte geführt hatte, wurde jetzt mehr und mehr der vorwaltende Zug auch seiner Dichtung.

Nicht ohne wehmüthige Ueberraschung gewahren wir, daß um das Jahr 1814 in der dichterischen Kraft Goethe's eine

plötzliche Wendung eintritt. Die Lust des Schaffens bleibt und ist so triebkräftig wie je in der glücklichsten Jugendzeit; aber die sonst so feste Hand wird schwach und zitternd, der naive lyrische Hauch schwindet, die Gestalten verblassen. Man bekömmt das Gefühl des Herbstlichen. Wer ist Seelen- und Körperforscher genug, um zu erklären, warum diese Abnahme gar so schnell und so jäh ist! Um so mehr geht jetzt Goethe in seiner Dichtung, besonders in der Lyrik, auf welche sich lange Zeit fast ganz ausschließlich sein dichterisches Schaffen beschränkt, in das Gedankenhafte und Lehrhafte. Er, der sonst so gern in der Schilderung leidenschaftlicher Herzensverstrickung weilte, wird jetzt mit Vorliebe der Dichter ruhig klarer, tief beschaulicher Lebensweisheit. In Lehrgedichten und Sinnsprüchen liebt er zu sagen, was er als Frucht und Kern seines unablässigen Kämpfens und Ringens gewonnen, in welcher Lebens- und Weltanschauung er für sein Denken und Wollen Befriedigung und Erfüllung, Halt und Richtschnur gefunden.

Wie bedeutsam daher, daß Goethe grade jetzt wieder entschiedener und bewußter als je der begeisterte Verkünder Spinoza's wird, seiner Gottesanschauung sowohl wie seiner Sittenlehre!

In den Annalen (Bd. 27, S. 288) erzählt Goethe, daß vornehmlich Jacobi's Schrift von den göttlichen Dingen der Anstoß war, daß er mit erneuter Begeisterung wieder zu Spinoza zurückkehrte. Wie konnte ihm das Buch eines alten Freundes willkommen sein, welches den Satz durchführen sollte, daß die Natur Gott verberge? Je inniger er sich in seinem langen Forscher- und Denkerleben in die Anschauungsweise eingelebt hatte, die ihm Gott in der Natur, die Natur in Gott zeigte, so daß diese Vorstellungsart den Grund seiner ganzen Existenz machte, um so tiefer verletzte ihn dieser einseitig beschränkte Ausspruch, welcher der Wissenschaft allen Boden nahm. Ein Brief Goethe's an Knebel vom 8. April 1812 bestätigt die leidenschaftliche Erregtheit, in welche Goethe durch dieses Buch

versetzt ward. Und Jacobi stand nicht vereinzelt. Ueberall wild aufwuchernde Verdüsterungen, überall das bedrohliche Katholisiren der Romantiker, die neu aufgeputzte Frömmelei haltloser Schönseligkeit.

Als Dichter und Künstler griff Goethe, wie er am 6. Januar 1813 an Jacobi selbst schreibt, gern in die phantasievolle Welt des Polytheismus; in seiner innersten Denkweise, zumal in seiner Naturforschung, war und blieb er begeisterter Pantheist. In diese Zeit fällt die Abfassung des begeisterten Preisens Spinoza's in Wahrheit und Dichtung. Viele Jahre hindurch führte Goethe, wie Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 255) berichtet, Spinoza's Ethik auch auf seinen Reisen immer bei sich.

Es ist bekannt, daß das Gedicht »Groß ist die Diana der Epheser« (Apostelgeschichte 19, 24—39) unmittelbar gegen Jacobi gerichtet ist. »Ich bin«, schreibt Goethe am 10. Mai 1812 aus Karlsbad an Jacobi, »nun einmal einer der Ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehren des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnißvollen Gestalten zugebracht hat und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgendein Apostel seinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formlosen Gott aufbringen will.«

Besonders auf diese Stimmungen und Gedanken ist auch der innerste Kern des Westöstlichen Divan zurückzuführen.

Die Idee des Westöstlichen Divan war durch die im Jahr 1813 erschienene Hafisübersetzung von Hammer-Purgstall angeregt worden. Goethe wurde von der heiteren Beschaulichkeit des fremden Dichters mit der Anziehungskraft eines verwandten Genius angezogen. Ausgedehnte Studien über orientalische Sitte und Denkart, insbesondere über die arabisch-persische, folgten. Die schöpferische Nachbildung war dem schöpferischen Geist Goethes um so natürlicher und nothwendiger, je mehr es ihn reizte, sich aus dem

Beengenden und Beängstigenden der bedrohlichen Weltereignisse in die reine Patriarchenluft des Orients zu flüchten, und je mehr sich die mohamedanische Mythologie und Symbolik geeignet zeigte zum Aussprechen seiner still innigen Gottes- und Lebensidee.

Die meisten dieser orientalisirenden Gedichte stammen aus den Jahren 1814 und 1815, besonders aus den im Sommer und Herbst dieser Jahre unternommenen Rheinreisen. Einzelnes kam durch Tageblätter und Taschenbücher in Umlauf. Die Sammlung erschien erst im October 1819. Goethe machte die erste Mittheilung von seinem Unternehmen im Morgenblatt 1816, Nr. 48. Er kündigte es unter dem Titel an: »Westöstlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Orient.«

So unbegreiflich unbeholfen dieser Titel in seinem sprachlichen Ausdruck war, sachlich war er durchaus bezeichnend. Auch unter dem Turban und Kaftan schlägt das Herz Goethe's ureigen deutsch.

Wir unterscheiden im Westöstlichen Divan drei verschiedene Bestandtheile. Die erste Gruppe besteht aus Gedichten, welche lediglich dazu bestimmt sind, dem Ganzen den physiognomischen Localton zu geben, uns in die eigenthümliche Witterungsatmosphäre des Orients einzuführen. Es sind theils wörtliche Uebertragungen, theils freie Nachbildungen. Die zweite Gruppe besteht aus den leidenschaftlichen Liebesgedichten, die im »Buch Suleika« zusammengefaßt sind. Hermann Grimm hat in einer feinsinnigen Abhandlung (Preuß. Jahrb. 1869, Juli. S. 1 ff.) bewiesen, daß alle Gedichte, in denen Suleika selbst spricht, ganz besonders auch das herrliche Gedicht »Ach um Deine feuchten Schwingen, West! wie sehr ich Dich beneide«, mit geringen Veränderungen von Marianne Willemer herrühren, der jungen Frau eines alten Frankfurter Kaufherrn, die für Goethe die leidenschaftlichste Liebe faßte, als er im September 1814 und im August 1815 eine Zeitlang auf ihrem Landhause zu Frankfurt

verweilte. Die dritte und wichtigste Gruppe aber besteht aus Gedichten und Sinnsprüchen, welche die fromme Naturreligion der Perser und die klare und freie Heiterkeit der auf diese Naturreligion gegründeten Lebensanschauung dichterisch darstellen und verherrlichen. Glückselige Lust der Liebe und des Weins; glückseliger Friede einer Seele, welche weiß, daß Alles nur der verschwindende Theil einer unendlichen Daseinskette ist, die in Gott lebt und webt, in ihm vergeht und in ihm sich verklärt!

Goethe selbst hat kein Hehl daraus gemacht, in welcher dieser drei Gruppen sein eigenstes Wesen lag. Als am 12. Januar 1827 in einer musikalischen Abendunterhaltung einige Lieder aus dem Divan gesungen wurden, sagte Goethe zu Eckermann (Bd. 1, S. 284): »Ich habe diesen Abend die Bemerkung gemacht, daß die Lieder des Divan gar kein Verhältniß mehr zu mir haben; sowohl was darin orientalisch als was darin leidenschaftlich ist, hat aufgehört in mir fortzuleben; es ist wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.« Im Geist jener pantheistisch beschaulichen Gedichte aber hat er fortgedichtet bis in sein spätestes Alter.

Im Divan steht jenes wundersame, am 31. Juli 1814 in Wiesbaden entstandene Gedicht, das mit den Worten beginnt:

„Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet".

und dessen Schluß ist:

Und so lang Du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde!"

Und im Divan steht jenes tiefsinnige Gedicht:

„Und nun sei ein heiliges Vermächtniß
Brüderlichem Wollen und Gedächtniß:
Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung."

Es ist nur eine andere Wendung desselben Gedankens, wenn im »Buch des Paradieses« der Einlaßbegehrende auf die Frage, ob er Wundermale gläubigen Martyriums aufweisen könne, antwortet:

„Nicht so vieles Federlesen!
Laß mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein."

„Mit den Trefflichsten zusammen,
Wirkt ich, bis ich mir erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den schönsten Herzen prangt."

An diese Gedichte des Divan schließt sich eine Reihe von Lehrgedichten, welche jetzt unter der Ueberschrift »Gott und Welt« zusammengestellt sind. Dieselbe Anschauung, derselbe Sinn.

Nicht ohne Absicht hatte sich Goethe im Westöstlichen Divan in die orientalisirende Gewandung gehüllt. Es widerstrebte ihm, Proselyten zu machen oder sich mit der Welt zu überwerfen. In einem Gedicht aus dem Jahr 1814, das ursprünglich »Das Gastmahl der Weisen« hieß und jetzt den Titel »Die Weisen und die Leute« führt, fertigt er all die zudringlichen Fragen über Ewigkeit, Unendlichkeit, Seele, Geist, Unsterblichkeit, Willensfreiheit und Vorherbestimmung, mit denen die Philister den Wissenden so oft lästig fallen, mit heiterem Humor ab; und selbst dieses Gedicht hielt er vorsichtig zurück. Auch in den Unterhaltungen mit Falk und Eckermann fehlt es nicht an behutsamer Verhüllung und Anbequemung. Um so wichtiger und denkwürdiger sind Gedichte wie: »Prooemium, Weltseele, Eins und Alles, Vermächtniß, Epirrhema, Antepirrhema, Urworte«, die er

im Laufe der Jahre in seinen naturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Zeitschriften, im Morgenblatt und in Taschenbüchern veröffentlichte.

Rückhaltslos und begeistert ist es die Lehre vom Ein und All. »Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße!« Rückhaltslos und begeistert ist es die Mahnung, den eigensüchtigen Einzelwillen freudig hinzugeben an die Idee des Ganzen. »Im Grenzenlosen sich zu finden, wird gern der Einzelne verschwinden!«

Unwillkürlich gedenken wir der inhaltschweren Sätze, die ebenfalls aus Goethe's letzter Lebenszeit stammen:

»Wenn ich mich beim Urphänomen zuletzt beruhige, so ist es auch nur Resignation; aber es bleibt ein großer Unterschied, ob ich mich an den Grenzen der Menschheit resignire oder innerhalb einer hypothetischen Beschränktheit meines bornirten Individuums.«

»Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren.«

Die Zeitschrift »Ueber Kunst und Alterthum«.

Wie hätte Goethe, der in rastloser Thätigkeit sich von Jahr zu Jahr Steigernde, theilnahmlos bleiben können bei den großen Bewegungen der Naturwissenschaft und der Kunst und Literatur, die sich rings um ihn erhoben und die Das, was er selbst gewollt und erstrebt hatte, bald herrlich bestätigten und erfüllten, bald in Wege einlenkten, die er nicht ohne tiefsten Schmerz gewahrte?

Es drängte ihn mitzusprechen, fördernd, leitend, warnend. Aus diesem Gefühl entsprangen seine Zeitschriften: »Zur Naturwissenschaft überhaupt, zur Morphologie insbesondere (1817. 1823. 1824.) und »Ueber Kunst und Alterthum« (1816—1827).

In der Naturwissenschaft blieb Goethe auf seinem alten

Standpunkt. Wir wissen, wie krankhaft reizbar er war über das fortdauernd ablehnende Verhalten der Fachgelehrten gegen seine Farbenlehre, über das Emporkommen der Vulkanisten in der Geologie. Um so erfreuter war er über den Sieg seiner anatomischen Anschauungen.

Es hat etwas tief Rührendes, mit welcher neidlosen Anerkennung er die epochemachenden Leistungen von Carus und d'Alton begrüßte; er pries es als höchstes Glück, sich in die Jugend hineingewachsen zu fühlen und mit ihr fortwachsen zu können, auf einer Altersstufe, auf welcher man sonst nur die vergangene Zeit zu loben pflege. Im Januar 1826 schrieb Goethe in einem an Carus und d'Alton gemeinsam gerichteten Briefe (vgl. C. G. Carus: Goethe. 1843. S. 33): »Wenn ich das neuste Vorschreiten der Naturwissenschaften betrachte, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der in der Morgendämmerung gegen Osten ging, das heranwachsende Licht mit Freuden anschaute und die Erscheinung des großen Feuerballs mit Sehnsucht erwartete, aber doch bei dem Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den gewünschten gehofften Glanz nicht ertragen konnten.« Und ähnlich lauten die von Goethe am 8. Juni 1828 an Carus (ebend. S. 39) gerichteten Worte, die in einem Briefe Goethe's an den Grafen Caspar von Sternberg zwei Tage später ganz gleichlautend wiederholt werden: »Ein alter Schiffer, der sein ganzes Leben auf dem Ocean der Natur mit Hin- und Wiederfahren von Insel zu Insel zugebracht, die seltsamsten Wundergestalten in allen drei Elementen beobachtet und ihre geheim gemeinsamen Bildungsgesetze geahnt hat, aber, auf sein nothwendigstes Ruder- Segel- und Steuergeschäft aufmerksam, sich den anlockenden Betrachtungen nicht widmen konnte, erfährt und schaut nun zuletzt, daß der unermeßliche Abgrund durchforscht, die aus dem Einfachsten ins Unendliche vermannichfaltigten Gestalten in ihren Bezügen ans Tageslicht gehoben und ein so großes und un-

glaubliches Geschäft wirklich gethan sei. Wie sehr findet er Ursache, verwundernd sich zu erfreuen, daß seine Sehnsucht verwirklicht, sein Hoffen über allen Wunsch erfüllt worden.« In Geoffroy de St. Hilaires Sieg in der französischen Akademie feierte Goethe den Sieg seiner eigenen Sache.

Ganz anders in der bildenden Kunst. Hier ereignete sich das Ueberraschende, daß Goethe im Andrang neuzuströmender entscheidender Anregungen mit der ausschließlich antikisirenden Richtung brach, deren wirksamster Vorkämpfer er bisher gewesen.

So entschieden sich Goethe dem emporkommenden romantisirenden Kunstwesen, das er verächtlich das neukatholische nannte, entgegenstellte, die Romantiker setzten nichtsdestoweniger alle Hebel in Bewegung, Goethe auf ihre Seite zu ziehen. War es doch Goethe selbst gewesen, welcher in blühender Jugendzeit zuerst am mächtigsten altdeutsche Sinnesart wieder ins Leben gerufen und dadurch alles Gute, was jetzt für die Erkennung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale geschah, begründet hatte! Man zweifelte nicht, daß Goethe in seiner innersten Seele seinem Jugendtraum nicht untreu geworden; Goethe habe nur seitdem keine Kunde mehr von diesen Dingen bekommen. Ja, schon gab es Schwärmer, welche davon fabelten, die Propyläen und die heidnischen Götterbilder würden sinken, und statt Iphigenia werde eine große herrliche christliche Heilige Goethe mit dem Kranz der Unsterblichkeit schmücken.

Und in der That waren die Einwirkungen der Romantiker auf Goethe's Kunstanschauungen nicht erfolglos.

Der Gegensatz konnte anfangs nicht greller gedacht werden. Nicht nur, daß Goethe seiner Jugendbegeisterung für die Gothik so völlig entfremdet war, daß er in einem 1788 veröffentlichten Aufsatz über Baukunst (Bd. 3, S. 25) sich nicht scheute, die Gothik nur eine multiplicirte Kleinheit und erfindungslosen Unsinn zu nennen; hervorgegangen aus der Bildungswelt des

achtzehnten Jahrhunderts kannte er das Mittelalter überhaupt nicht. Wir würden es nicht glauben, wenn es Goethe in den Tag- und Jahresheften (Bd. 27, S. 248) nicht selbst erzählte, daß er erst 1807 zum ersten Mal das Nibelungenlied las; im Jahr 1811 (vergl S. Boisserée. Bd. 1, S. 112) hat er noch kein Bild von van Eyck gesehen; so oft er den Thüringerwald durchstreift und so oft er in Ilmenau längeren Aufenthalt genommen hatte, war er doch niemals dazu gekommen, einen Ausflug zu den herrlichen romanischen Ruinen des benachbarten Paulinzelle zu machen. Und jetzt trat ihm dieses Zurückgreifen auf die Kunst des Mittelalters noch überdies als ein Anhängsel der romantischen Dichterschule entgegen, deren Schwächlichkeiten und phantastische Verirrungen ihn so tief ärgerten, daß er am 7. October 1810 an seinen Freund, den Grafen Reinhard, schrieb, daß wenn er einen verlorenen Sohn hätte, er lieber wolle, er hätte sich bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in diesen Narrenwust sich verfange. Es ist das großartigste Zeugniß für die unverwüstliche Lernbegierde und Sachlichkeit Goethe's, daß er, der Sechzigjährige, trotzalledem auf diese neuen Anregungen einging und sich allmälich auch in sie nach Kräften einlebte.

Wir sind im Stande, diese denkwürdige Wandlung Goethe's genau zu verfolgen. Am 9. Mai 1808 schreibt Friedrich Schlegel an Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 51), daß er Goethe in Weimar Mosler's Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden vorgelegt habe. »Ich sagte ihm«, fährt Schlegel fort, »es hätten Einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Secte und Phantasterei gemacht; das sei hier gar nicht der Fall, wir wollten blos der Vergessenheit entreißen, was ohne Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Theil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei. Meine Absicht habe wenigstens das gewirkt, daß eine bedeutende Anzahl vortrefflicher Kunstwerke vom Untergang gerettet worden.« Schlegel setzt hinzu: »Es schien Eindruck zu

machen, und er versprach, die Sache mit Theilnahme und Ernst aufzunehmen.« Im Frühling 1810 schickte Boisserée zuerst die Zeichnungen und Risse des Kölner Doms an Goethe. Am 14. Mai 1810 schrieb Goethe an Graf Reinhard (S. 80), es sei zu loben, daß diese Zeichnungen den Sinn einer vergangenen Zeit wieder mit wahrhaft treuem und historischem Sinn vergegenwärtigen, und gewiß sei der Grundriß des Domes, wie er hier vorliege, eines der interessantesten Dinge, die seit langer Zeit in architektonischer Hinsicht vorgekommen. Er habe sich früher auch mit diesen Dingen beschäftigt und eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Façade er auch jetzt noch für größer gedacht halte als die Façade des Kölner Doms; aber so höchst merkwürdig dieser Geschmack der Baukunst sei, so sei dieses ganze Wesen doch nur ein Raupen- und Puppenzustand, in welchem die ersten italienischen Künstler auch gesteckt, bis endlich Michel Angelo, indem er die Peterskirche concipirte, die Schale zerbrochen und sich als wundersamen Prachtvogel der Welt dargestellt habe. Anfang Mai 1811 kam Sulpiz Boisserée nach Weimar. Goethe war zuerst spröde und zurückhaltend; zuletzt aber wurde er von der Macht der Eindrücke übermannt. Boisserée sagt schön in seinem Tagebuch (Bd. 1, S. 118): »Ich fühlte die uns im Leben so selten beschiedene Freude, einen der ersten Geister von einem Irrthum zurückkehren zu sehen, wodurch er an sich selber untreu geworden war; ich sprach wie eben meine Stimmung mir eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen.« Weit kühler freilich schreibt Goethe über diese Begegnung an den Grafen Reinhard (S. 109), er habe Sulpiz in allen Dingen gut begründet gefunden und glaube ihn in der Geschichte der Architektur und

Malerei auf dem rechten Wege; es sei ihm sehr angenehm gewesen, durch den Umgang mit Boisserée diese für ihn schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder auffrischen zu können. Jedoch die Bekehrung war in der That erfolgt. Ein enges, nur durch den Tod gelöstes Freundschaftsverhältniß verknüpfte fortan Goethe mit Boisserée. Goethe sah in den Bestrebungen Boisserée's zur That geworden, was er selbst einst geahnt und erstrebt, dann aber, von einer entwickelteren Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen hatte. Der Hinblick auf diese Bestrebungen Boisserée's war der Grund, daß er den sinnigen Spruch: »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle,« dem zweiten Theil von Wahrheit und Dichtung vorsetzte.

Die frische Jugendlichkeit, mit welcher Goethe sich in diese neue Welt warf, ist bewunderungswürdig. Unausgesetzter Briefwechsel mit Boisserée und dessen Gesinnungsgenossen. Und in den Jahren 1814 und 1815 unternahm Goethe eigens zu diesen Kunstzwecken wiederholte Reisen an den Rhein, die, wie er sich in den Tag- und Jahresheften ausdrückt, seine Begriffe von der älteren deutschen Baukunst immer mehr und mehr erweiterten und reinigten und die ihm die gewaltigen Eindrücke der großen Gemäldesammlungen Walraff's und der Gebrüder Boisserée brachten.

In einer kleinen Schrift »Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden«, welche im Juli 1816 erschien, sucht Goethe von diesen Eindrücken und von den Wünschen, Hoffnungen und Vorsätzen der auf das Mittelalter gerichteten Kunstbestrebungen öffentlich Bericht zu geben. Allmälich erweiterte sich dieser Rechenschaftsbericht zu einer ständig fortgeführten Zeitschrift.

Bedenkt man den damaligen Stand der Kunstwissenschaft, so wird Jedermann eingestehen müssen, daß diese Schilderungen der »Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar« trefflich geschrieben sind. Erscheinen sie manchem Enthusiasten vielleicht

nicht warm und überschwenglich genug, so ist zu erwägen, daß, wie auch Boisserée und selbst Friedrich Schlegel anerkannte, grade diese Mäßigung am meisten dazu beitrug, auch in Widerstrebenden Antheil für die neue Richtung zu wecken.

Für Goethe's Kunstanschauung erwuchs aus diesen Einwirkungen ein unendlich befruchtender und nachhaltiger Vortheil. Er wurde allerdings nicht ein Mittelalterlicher mit den Mittelalterlichen; solche Romantik mußte seinem kerngesunden, von aller Glaubensbefangenheit freien, ächt und rein menschlichen Wesen fern bleiben. Aber er fühlte und erkannte, daß die einseitige und ausschließliche Anlehnung an die Antike den modernen Menschen, welcher die großen Errungenschaften der durch das Christenthum begründeten tieferen Gemüthsinnerlichkeit in sich trägt, nicht ganz erfüllen und befriedigen könne. Goethe, welcher als Dichter so unvergängliche Werke ächtester und lebensvollster Renaissancekunst geschaffen hatte, fühlte und erkannte nunmehr wärmer als zuvor auch die tiefe geschichtliche Bedeutung und Mustergiltigkeit der Renaissance für die bildende Kunst, als der vollendetsten Einheit und Versöhnung des Antiken und Modernen. Und zwar der Renaissance in ihren verschiedenartigsten Gestaltungen und Erscheinungsweisen. Es ist überaus bezeichnend, daß Goethe jetzt seine trefflichen Abhandlungen über Mantegna, Leonardo, Ruysdael und Rembrandt schrieb. Und wenn Goethe in seiner Besprechung von Rauch's Basrelief am Piedestal der Blücherstatue sagt, daß, wer in Darstellungen dieser Art immer ein alterthümliches Costüm vor sich zu sehen gewohnt war, vielleicht durch das völlig Moderne dieses Reliefs beim ersten Anblick befremdet sei, sich aber gar bald überzeugen werde, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das sich erfreue, Porträts und Nationalphysiognomien darauf zu finden, so ist dies ein Wort von unermeßlichster Tragweite, das weder dem Anhänger der Mengs'schen Schule noch dem leiden-

schaftlichen Parteigänger antikisirender Formengebung je möglich gewesen wäre.

Auf diesem Standpunkt stand Goethe, als er seinen berühmten und, fast möchte man sagen, berüchtigten Feldzug gegen die »neudeutsche religiös-patriotische Kunst« der jungen deutschen Künstler in Rom eröffnete. Es geschah im Jahr 1817 im zweiten Heft von Kunst und Alterthum.

Da dieser Aufsatz zwar von Goethe veranlaßt, aber von Meyer geschrieben ist, fehlt er in Goethe's Werken Die Meisten kennen ihn daher nur vom Hörensagen. Die albernsten Irrthümer gehen unbesehen von Mund zu Mund. Man liebt es, Goethe als einen in Sachen der bildenden Kunst hinter der Höhe der Zeit Zurückgebliebenen darzustellen, welcher dem kühnen Flug genialer Künstlerjugend nicht zu folgen vermocht habe. Wer die Thatsachen sieht, wie sie sind, muß solcher vorgefaßten Meinung von Grund aus widersprechen. Die Wahrheit ist, daß Goethe die großartige Begabung und Bedeutung der Führer dieser neuen Richtung, namentlich Cornelius' und Overbeck's, insoweit deren Werke zu seiner Kenntniß gelangten, niemals verkannt hat, daß aber er, der Dichter des reinen und freien Menschenthums, er, der Zögling und der Vollender der großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, mit innerster Nothwendigkeit der Gegner einer Kunstrichtung sein mußte, die das Höchste nur in der ausschließlich kirchlichen Kunst und in der unbedingten Rückkehr zur mittelalterlichen Vergangenheit suchte. Sulpiz Boisserée hatte bei seinem ersten Besuch bei Goethe am 3. Mai 1811 die Faustzeichnungen von Cornelius mitgebracht. Goethe lobte, wie Sulpiz am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior (Bd. 1, S. 113) schreibt, dieselben über alles Erwarten. Und dasselbe Lob kehrt nicht nur in einem Brief Goethe's an Cornelius vom 8. Mai 1811 (Allgem. Zeitung 1858, Beil. 128) wieder, sondern auch in einem Briefe

Goethe's an den Grafen Reinhard (S. 105) von demselben Tage. Ebenso schreibt Goethe am 14. Februar 1814 an Boisserée (Bd. 2, S. 34): »Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren, und so eine neue Kunstepoche zu gründen.« Diese warme Theilnahme Goethe's ist jederzeit unverändert dieselbe geblieben. Als Goethe 1830 einen Stich von Cornelius' Unterwelt kennen lernte, fühlte er sich zwar, wie wir aus den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 191) ersehen, nicht ganz befriedigt; aber nichtsdestoweniger zeigen die gleichzeitigen Briefe Goethe's an Boisserée, wie er Cornelius immer ausschloß, wenn er in anderen Dingen mancher Verstimmung gegen München Raum gab.

Goethe hat gegen diese neue romantische Kunstrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen sie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenerthum sprechen. Die große Kunst des sechzehnten Jahrhunderts war aus der engen Klosterluft in die frische Weltfreudigkeit getreten und mit der freieren Weite des Inhalts war auch die künstlerische Form zu vollendeter Freiheit und Schönheit erblüht; und jetzt im neunzehnten Jahrhundert sollte die Kunst wieder in die Klosterzelle zurücktreten und wie in den Darstellungsgegenständen, so auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung ganz und gar die neuen weltlichen Eroberungen der höchsten Kunstepoche verleugnen! Schon gegen Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders hatte Goethe (Bd. 27, S. 120) spottend gesagt, welch' eine unvergleichliche Schlußfolgerung es sei, daß, weil einige Mönche Künstler waren, nunmehr alle Künstler Mönche sein sollten. Und nun war im Lauf der Jahre schreckhaft offenbar geworden, daß dieses Wesen nicht ein rein künst-

lerisches blieb, sondern zugleich eine sehr bedenkliche religiöse Parteiwendung nahm. Die trübsten ultramontanen Beisätze mischten sich ein; Bekehrungen auf Bekehrungen, Sectengeist und Conventikelumtriebe in der gehässigsten Weise. Wahrlich, unter diesen Umständen stand es Goethe sehr wohl an, daß es ihm heilige Gewissenssache war, endlich hervorzubrechen und auf Das, was ihm in diesem Treiben falsch, krankhaft und im tiefsten Grund heuchlerisch erschien, derb und unerbittlich loszugehen. »Lassen Sie uns bedenken,« schreibt er am 1. Juni 1817 an Rochlitz (Goethe's Briefe an Leipziger Freunde, S. 334), »daß wir dies Jahr das Reformationsfest feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für recht und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft und, wäre es auch mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.« Es erinnert an den zornmüthigen Eifer des früheren Xenienstreites, wenn Goethe, nachdem der Angriff geschehen ist, seinem Kampfgenossen Meyer freudig zuruft, die Hauptwirkung dieses Aufsatzes werde groß und tüchtig bleiben, denn alle Welt sei dieser Kinderpäpstelei satt. »Denken Sie nach,« setzt Goethe (Briefe von und an Goethe, S. 111) hinzu, »was wir Alles zunächst thun sollen, um die Herzensergießungen der Weimar'schen Kunstfreunde recht in vollem Maß hervorströmen zu lassen; es muß nun Schlag auf Schlag gehen.« Und kurz darauf schreibt er ebenfalls an Meyer (S. 114): »Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können; die Nazarener sind, merke ich, schon in Bewegung wie Ameisen, denen man die Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wiederherzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen; ich habe einige verwünschte Einfälle, von denen ich mir viel Wirkung verspreche.« Diesen Eifer hat Goethe bis an sein Ende beibehalten. Noch am 22. März 1831 sagte er zu Eckermann (Bd. 2, S. 325):

»Das Nazarenerthum ist von wenigen Einzelnen ausgegangen. Die Lehre war, der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleichzuthun; eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte Jeder schon von seiner Frau Mutter. Man braucht nur etwas auszusprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines großen Anhangs in der mittelmäßigen Menge gewiß zu sein.«

Und wie treffend spricht Goethe auch über die alterthümelnde Form, die bei den alten Meistern so entzückend und tief innig ergreifend wirkt, weil in ihnen Auffassung und Behandlung sich durchaus decken und einander mit innerster Nothwendigkeit bedingen, die aber bei den neuen Nachahmern nichts als willkürliche, künstlich angelernte, gleißnerische Manier ist! Anfänglich, als Goethe meinte, dieses Zurückgreifen auf die vorrafaelische Kunst solle nur eine Vorschule sein, um sich von ihr aus desto kräftiger in höhere Regionen zu erheben, war er billig und nachsichtsvoll; warm und theilnehmend wies er in jenem ersten Briefe an Cornelius den jungen Künstler von der älteren Weise auf die geläuterte Formentiefe Dürer's und der gleichzeitigen Italiener. Als er aber sah, daß die Meisten dieser im modischen Irrsal befangenen Kunstjünger auf Rafael und Tizian vornehm herabblickten und deren Formen- und Farbenschönheit als Verderb und Abfall bezeichneten, da ergrimmte seine schönheitverlangende Seele, und Meyer schrieb mit Goethe's voller Zustimmung in jenem Aufsatz, daß sie niemals den gesunden Sinn überreden würden, daß ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer sei, weil die Anordnung kunstlos, die Haltung und Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weise gebrochen und das Ganze eben deswegen

flach und unfreundlich ausfalle. In den Aphorismen zu Kunst und Alterthum sagt Goethe: »Löste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los, und wir Deutschen sollen uns nur dann für Original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben; sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?« Und in einem Gespräch mit Eckermann ruft er mit ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Kunstwesen einmal ärgerlich aus: »Niebuhr hat Recht gehabt, wenn er eine barbarische Zeit kommen sah; sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; denn worin besteht die Barbarei anders als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?«

In den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 293) findet sich auch ein treffliches Wort gegen die heutige neue Gothik, welche sich so gern nicht blos für die ausschließlich christliche, sondern auch für die eigenartig deutsche Kunst ausgiebt, obgleich die Wissenschaft längst dargethan hat, daß die Gothik nordfranzösischen Ursprungs ist. Goethe nennt diese neue Gothik eine Art Maskerade, die mit dem lebendigen Tage in Widerspruch stehe und, wie sie aus einer leeren und hohlen Gesinnungsweise hervorgehe, so auch darin bestärke.

Es ist sehr zu bedauern, daß Goethe den nächsten Erfolg seines Angriffs sich selbst erschwert und geschmälert hatte. Meyer, welcher in Goethe's Auftrag den vielverrufenen Aufsatz über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst schrieb, sprach nur als Mann der Mengs'schen Schule. So gewann es den Anschein, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Einsichtig und treffend schrieb Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 174) nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes an Goethe, daß es eine Einseitigkeit sei, wenn dieser Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden

die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert. »Wir beklagen,« fährt Boisserée fort, »daß nicht, wie wir erwartet hatten, Sie selbst diesen Aufsatz unternommen haben; denn nur Sie mit Ihrem großen Sinn, empfänglich für alles Aechte, in welcher Gestalt es auch erscheine, nur Sie waren im Stande, die Aufgabe zu lösen und zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu zeigen.«

Uebersetzen wir aber die Sprache Meyer's in die Sprache Goethe's, d. h. lösen wir den Kern aus seiner unzuträglichen Umhüllung, so erhalten wir den einfachen Satz: Nicht eine christelnde und alterthümelnde Kunst, sondern eine rein und frei menschliche, eine harmonisch schöne, eine auf die unvergänglichen Vorbilder der Antike und der Renaissance gebaute.

Goethe war in der bildenden Kunst nicht ein Führer wie in der Dichtung und in einigen Fragen der Naturwissenschaft. Aber er war auch nicht, wie jetzt die Sage geht, ein in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst seiner Zeit Zurückgebliebener, sondern ein in seiner durch ernste und anhaltende Bildungsmühen errungenen Kunsteinsicht durch die Zeitwirren Unbeirrter.

Und zuletzt noch ein Wort über Goethe's Stellung zu den Literaturbestrebungen seiner jüngeren Zeitgenossen.

Die letzten Hefte von Kunst und Alterthum sind vorwaltend Literaturfragen gewidmet. Es behagte dem Greis, in läßlich bequemer Weise tagebuchartig auszusprechen, was ihn drückte und was ihn erfreute.

Mit Unrecht macht man Goethe den Vorwurf, er habe sich mehr als billig abgewendet von den Bestrebungen Derer, die nach ihm gekommen. Verbindet man seine öffentlichen Aeußerungen in Kunst und Alterthum mit seinen Gesprächen mit Eckermann, so sieht man deutlich, daß er theilnehmend auf das allmäliche Emporkommen Uhland's, Rückert's, Platen's und Heine's achtet, ja daß er sogar einzelne junge Dichter wie August Hagen und

Karl Meyer mit einer liebevollen Zuvorkommenheit hervorhebt, welche die Folgezeit nicht eingelöst hat. Im Großen und Ganzen aber hat Goethe allerdings kein Hehl gemacht, daß ihm das junge deutsche Dichtergeschlecht nur ein Epigonengeschlecht war. Er vermißte tüchtigen inneren Gehalt, klare und zwingende Gegenständlichkeit; er rügte das Ueberwuchernde des schwächlich Subjectiven, er nannte das beginnende krankhafte Schwelgen im sogenannten Weltschmerz mit einem treffenden Wort Lazarethpoesie. »Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollen erst gesunden.«

Wer kann es Goethe verargen, daß er angesichts dieser heimischen Irrungen gern in das Ausland schaute und daß er über die jungen deutschen Dichter Byron stellte, so wenig er sich auch über dessen wilde Ungebärdigkeit täuschte, und Moore und Walter Scott und Beranger und Manzoni.

Goethe war sich wohl bewußt, daß es besonders sein eigenes Dichten gewesen, das auf diese Ausländer befreiend und leitend eingewirkt habe. Auf Grund dieser Wahrnehmung sprach er jetzt gern von dem Beginn einer allgemeinen Weltliteratur und pflegte diesen Betrachtungen über die Weltliteratur das stolze Wort beizufügen, daß der Deutsche in dieser regen Ideenwanderung fortan mehr der Gebende als der Empfangende sei.

Wilhelm Meisters Wanderjahre und der zweite Theil des Faust.

Im Jahr 1823 überstand Goethe zwei schwere Krankheiten. Sein rastloser Arbeits- und Schaffenseifer blieb ungeschwächt.

Am 22. October 1826 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 445): »Da mich Gott und seine Natur so viele Jahre mir selbst gelassen haben, so weiß ich nichts besseres zu thun als meine dankbare Anerkennung durch jugendliche Thätigkeit auszudrücken; ich will des mir gegönnten Glücks, so lange es mir noch gewährt sein mag, mich würdig erzeigen und ich verwende Tag und Nacht auf Denken und Thun. Tag und Nacht ist keine Phrase; denn gar manche nächtliche Stunden, die ich dem Schicksal meines Alters gemäß schlaflos zubringe, widme ich nicht vagen und allgemeinen Gedanken, sondern ich betrachte genau, was den nächsten Tag zu thun. Und so thue ich vielleicht mehr, und vollende sinnig in zugemessenen Tagen, was ich zu einer Zeit versäumt, wo man das Recht hat zu glauben oder zu wähnen, es gebe noch Wiedermorgen und Immermorgen.«

Und am 28. Januar 1827 schreibt Wilhelm von Humboldt an Welcker (Briefw. herausgeg. von Haym, S. 140): »Ich war zehn Tage in Weimar und täglich mehrere Stunden mit Goethe. Man kann ihn kaum in einer anderen Periode seines Lebens heiterer und zufriedener, beschäftigter und thätiger gesehen haben. Seine Gesundheit ist ganz wiederhergestellt, er ist das Bild eines schönen und rüstigen Greises. Die Herausgabe seiner Schriften setzt ihn in die erfreulichste Thätigkeit.«

Zwei Obliegenheiten besonders waren die Sorge und die Freude seines Alters, die Bearbeitung der Wanderjahre Wilhelm

Meisters und die Fortführung und der Abschluß der Faust-tragödie.

Die erste Anregung zu den Wanderjahren ist von Schiller ausgegangen. In einem Briefe vom 9. Juli 1796 hatte Schiller, indem er die Verwunderung aussprach, daß Wilhelm, ein durchaus sentimentalischer Charakter, in einem philosophischen Jahrhundert seine Lehrjahre ohne Hilfe der Philosophie vollende, die Forderung aufgestellt, der Dichter müsse nun nur um so bestimmter und nachdrücklicher hervorheben, daß Wilhelm trotz-alledem in der That die für die Wechselfälle des Lebens nöthige Selbständigkeit, Sicherheit, Freiheit und Festigkeit in sich trage, oder, mit anderen Worten, daß er schon durch seine ästhetische Reife Realist genug sei, um der Philosophie nicht zu bedürfen. Und Goethe hatte geantwortet, daß diese Forderung eigentlich auf eine Fortsetzung des Werks deute, zu welcher er auch Idee und Lust habe; vorläufig sollten einige Verzahnungen darauf hinweisen, daß die Gestalten der Lehrjahre vielleicht künftig noch einmal auftreten würden.

Wir wissen nicht, inwieweit sich bereits damals der Plan gestaltete; er wurde mündlich zwischen den beiden Freunden ver-handelt. Zunächst war es wohl nur auf eine Reihe kleinerer Erzählungen abgesehen, die, in einheitlichem Sinn geschrieben, an Wanderungen Wilhelm's geknüpft werden sollten. Wieder-holt sollte die Vorführung der mannichfachsten sittlichen Wirren die Pflicht der Entsagung, d. h. die Pflicht sittlicher Besonnen-heit und Maßhaltung, als den Grund- und Eckstein aller Cha-rakterbildung eindringlich vor Augen stellen; und in einige dieser Wirren sollte Wilhelm selbst durch fördernde Theilnahme ent-wirrend und schlichtend eingreifen, um sich als jener in sich gefestete Charakter zu bewähren, dessen Darlegung und Be-thätigung Schiller mit vollem Recht als die unverbrüchliche Schlußidee der Lehrjahre verlangt hatte. Dies ist der Ursprung

jener zu sehr verschiedenen Zeiten entstandenen Novellen, welche einen Hauptbestandtheil der Wanderjahre bilden. Allmälich aber erweiterte und vertiefte sich der Grundgedanke. Der Dichter beschränkt sich nicht mehr blos auf die Welt der Innerlichkeit, sein Blick richtet sich mehr und mehr auch auf das handelnde öffentliche Leben. Die Wendung tritt erst nach dem Sturz Napoleon's ein, nach der Wiederherstellung des Friedens. Ringsum der Druck der niederträchtigsten Restaurationspolitik; es war ein Friede ohne Glück, ohne Freiheit, ohne Wohlstand. Unter den Gebildeten erregte Opposition; in den ärmeren Volksklassen schreckhaft sich steigernde Auswanderung. Dazu das bedrohliche Kämpfen und Ringen neuer wirthschaftlicher und gesellschaftlicher Zustände, der Streit zwischen der Industrie und dem Feudalismus, der Zusammenstoß des Maschinenwesens und des Handwerks; man fühlte die Berechtigung und Unabwehrbarkeit des Neuen, und man wußte sich doch noch nicht klar Rechenschaft zu geben, ob das Emporkommende besser sei als das Untergehende. Wir gewinnen einen lebendigen Einblick in diese gährenden Stimmungen, wenn wir daran denken, daß eben jetzt in einem der geistvollsten Jünglinge jener Zeit, in Karl Immermann, der Entwurf jenes großen Zeitgemäldes entstand, welches er wenige Jahre nachher in seinen Roman »Die Epigonen« niederlegte. Goethe, so sehr er sich der Tagespolitik verschloß, war zu hell und scharfblickend und zu gemüthswarm und volksfreundlich, als daß er von diesen Dingen hätte unberührt bleiben können. Klar schaut er der Zeit und ihren brennenden Fragen ins Auge; klar und vor keiner noch so kühnen Folgerung zurückschreckend sucht er nach einer lichten Zukunft, sucht er nach neuen allgemeingiltigen Unterlagen des staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Am 19. Juni 1818 schreibt er an Voigt (Briefw., herausgeg. von O. Jahn 1868. S. 408), daß er sich in einer Fülle von Schriften und Werken über den Zustand der vereinigten Staaten

von Nordamerika befinde; es sei der Mühe werth, in solch eine wachsende Welt hineinzusehen. Es lag um so näher, die neu zuströmenden Eindrücke und Ideen in den Wanderjahren zu verarbeiten, da ja auch das letzte Buch der Lehrjahre bereits volkswirthschaftliche Hoffnungen und Drangsale in Anregung gebracht hatte. Unversehens schlang sich um den beabsichtigten Novellencyklus ein politischer Roman, der ein ewig denkwürdiges Zeugniß ist, wie dieser gewaltige Mensch in einem Lebensalter, in welchem die Meisten verknöchern oder sich nur eintönig wiederholen, stets neue Ringe der Bildung ansetzte und ein unablässig Wachsender war.

Bereits die erste Ausgabe von 1821 hat diese Doppelgestalt; noch mehr aber die in den Jahren 1826—1828 entstandene Ausgabe letzter Hand.

Künstlerisch zeigen die Wanderjahre überall die Spuren der Altersschwäche. Einzelne Novellen freilich, wie namentlich das Idyllion vom Zimmermann Joseph und das Märchen von der neuen Melusine, gehören noch Goethe's bester Zeit an und sind von unvergleichlicher Lieblichkeit und Anmuth, Reinheit und Schönheit. Doch dem Ganzen fehlt Geschlossenheit der Composition. Zum Theil, wie wir aus Eckermann's Mittheilungen wissen, bunt zusammengeraffte Manuscriptvorräthe; zum Theil, wie die Abschweifungen über die Lehrmeinungen des Neptunismus und Vulcanismus, die Empfehlung anatomischer Gypsabgüsse, und ganz besonders auch die mit Goethe's Ansicht von der Macht dämonischen Naturwaltens zusammenhängende seltsame Gestalt Makariens, störende und willkürliche Einschiebsel, die nur allzu sehr bezeugen, wie mißlich jener oft von Goethe im Alter ausgesprochene Grundsatz ist, daß der Dichter die Fabel des Helden blos als eine Art von durchgehender Schnur benutze, um darauf aneinanderzureihen, was er Lust habe. Ja, Goethe greift hier sogar zu demselben Nothbehelf, mit welchem Jean Paul

seinen Mangel an Compositionstalent zu beschönigen suchte; er führt sich als Berichterstatter und Herausgeber anvertrauter fremder Papiere ein. Die Motivirung ist lose und äußerlich, die Charakterzeichnung verblaßt; die Eigenheiten der Persönlichkeiten entwickeln sich nicht vor unseren Augen durch That und Handlung, sondern fast ausschließlich nur in Briefen und Tagebüchern. Alle Unarten des geschraubten Geheimrathsstils, der in den gleichzeitigen Briefen Goethe's so unangenehm hervortritt; selbst nachlässiger Satzbau.

Aber der Inhalt ist ein überraschender.

Novalis hatte Wilhelm Meisters Lehrjahre ein Evangelium der Oekonomie genannt. Die Wanderjahre setzen ihr ganzes Wesen darein, die Ehre dieses Vorwurfs zu verdienen.

Die Lehrjahre haben den schönen Menschen hervorgebracht; die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

Im ersten Buch die Aufstellung des Ziels, insoweit es innerhalb des Bestehenden erstrebbar und erreichbar ist. Drei Einschnittspunkte heben sich scharf hervor. Zuerst am Eingang sehr bedeutsam das Idyllion von St. Joseph. Ein schlichter tüchtiger Handwerker, der still seinem Gewerbe nachgeht und sich darin nur um so inniger befriedigt fühlt, je sinniger er durch die angeborene Poesie, in welcher er sich überall mit den Wundern alter Legenden und heiliger Geschichten in Verbindung setzt, sein ganzes Dasein verklärt und durchgeistigt. Idealismus, aber thätiger; der Zimmermann Joseph ist naiv, was Wilhelm und die Seinigen erst aus der Tiefe der Bildung erreichen sollen. Zweitens das Zusammentreffen Wilhelm's und Jarno's. Nicht in unbestimmtem Bildungsstreben, sondern in der bewußten Beschränkung auf feste gemeinnützige Berufsthätigkeit liegt das ächte und reine Bildungsideal; Vielseitigkeit ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel und Grundlage fruchtbringender und klar

wirkender Einseitigkeit. Jarno wird Bergmann, Wilhelm wird Wundarzt. Drittens das Leben auf dem Gut des Oheims. Hier zum ersten Mal erklingt die tiefgreifende Frage nach der Stellung des Eigenthums. Der Dichter ist sehr weit entfernt von der Aufhebung des Privatbesitzes, aber innerhalb desselben dringt er auf freisinnigste Selbstlosigkeit. »Besitz und Gemeingut«, das ist der Wahlspruch des Oheims. »Jede Art von Besitz«, sagt er, »soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, er muß zusammenhalten, damit er spenden könne. Was soll es heißen, Besitz und Gut an die Armen geben? Löblicher ist, sich für sie als Verwalter betragen. Dies ist der Sinn der Worte Besitz und Gemeingut; das Kapital soll Niemand angreifen, die Interessen werden ohnehin im Wettlauf schon Jedermann angehören.«

Und im zweiten Buch die Aufstellung einer neuen Erziehungslehre. Wilhelm und alle die Menschen, die in den alten Verhältnissen groß wurden, haben sich erst durch unsägliche Kämpfe diese selbstlose Hingabe an das Ganze erringen müssen; warum sollen diese Kämpfe dem folgenden Geschlecht nicht erspart werden? Eine neue Erziehung thut Noth. Wilhelm reist in die pädagogische Provinz, um seinen Sohn Felix dort unterzubringen. Zunächst handelt es sich um die allgemein menschliche Bildung, um die Erziehung zur Sittlichkeit. Will man den Grund und das Ziel der Erziehungsgrundsätze Goethe's verstehen, so frommt es, auf ein Gespräch zu verweisen, das Goethe am 5. August 1815 mit Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 259) führte. Er beklagte den Dünkel, der durch das philantropinistische Wesen erzeugt werde; aller Respect falle weg, Alles, was die Menschen untereinander zu Menschen mache. Was wäre denn aus mir geworden, sagte er, wenn ich nicht immer genöthigt gewesen

wäre, Respect vor Anderen zu haben. Wo sind da religiöse, wo moralische und philosophische Maximen, die allein schützen können? Gegen diesen selbstsüchtigen Dünkel sucht Goethe anzukämpfen. Das Individuelle allerdings soll nicht unterdrückt werden, denn vernünftig ist nur, was Jedem gemäß ist; daher merken die Erzieher sorgfältig auf die angeborenen Neigungen des Einzelnen, und die nivellirende Uniformkleidung wird mit Strenge ferngehalten. Jedoch das Individuelle darf sich nicht anmaßlich aufspreizen. Werther war ja nur daran zu Grunde gegangen, daß er sein Herzchen wie ein krankes Kind hielt und ihm jeden Willen gestattete. Und so spricht sich die Summe dieser Erziehungsweisheit in dem Gebot der drei »Ehrfurchten« aus, die nach allen Seiten hin den Kreis aller menschenmöglichen Verhältnisse und Pflichten umfassen, in der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, in der Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, und in der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich ist. Aus diesen drei Ehrfurchten entspringt dann naturgemäß die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden. Sodann handelt es sich um die Erziehung des Menschen zum Bürger. Wer sich diese Gesinnung der Ehrfurcht zu eigen gemacht hat, kann getrost in einen bestimmten Beruf eintreten. Wilhelm wird in die höhere Abtheilung der Erziehungsprovinz eingeführt, in die Erziehung zu gesonderter Berufsthätigkeit. Alles geht hier darauf hinaus, das schöne Gleichgewicht zwischen dem Idealen und Realistischen aufrecht zu erhalten; es gilt, weder Phantasten, noch Philister, sondern harmonische, im antiken Sinn gute und schöne Menschen zu bilden. Die Baukunst als die Kunst, die

dem Handwerk am nächsten verwandt ist, erscheint als der Mittelpunkt. Drama und Theater, als die Kunst des bloßen Scheins, wird ausgeschlossen. Und umgekehrt wird das Handwerk möglichst zur freien Kunst emporgehoben. Jeder blos handwerksmäßigen Arbeit wird ein musisches Gegengewicht geboten, wie denn bei fast jeder Arbeit Gesang ertönt. Geht die Erziehung der Pferdezüchter z. B. vornehmlich auf Ausbildung des Sprachtalents, so ist dies freilich barock ausgedrückt, an sich aber ist es die folgerichtige Durchführung und nur eine neue Spiegelung des einheitlichen Grundgedankens.

Zuletzt die Summe des Ganzen, die Organisation der neuen Gesellschaft. Sie geht von einem Bunde aus, welchem Wilhelm und der gesammte Freundeskreis der Lehrjahre angehören. Oberstes Gesetz ist, in irgendeinem Fach muß einer vollkommen sein, wenn er Anspruch auf Mitgenossenschaft machen will. Der größte Theil gehört dem Handwerkerstande an, und der herkulische St. Christoph zeigt uns, daß auch der lasttragende Proletarier darin nicht vergessen ist. Standesunterschiede giebt es nicht; in dieser »Association« gilt nur das Recht und der Adel der Arbeit. Gleichviel ob die Mitglieder dieses Bundes mit Wilhelm und dessen Freunden nach Amerika auswandern oder ob sie sich in den unbebauten Strecken der alten Welt ansiedeln oder ob gar einige derselben sich zum Bleiben in den bisherigen Wohnsitzen bewegen lassen, sie verfolgen überall die gleichen Zwecke mit den gleichen Mitteln. Der Dichter hat es übernommen, wenigstens die Umrisse ihrer Grundsätze und Einrichtungen zu zeichnen. Grund und Boden ist die unerläßliche Voraussetzung; er ist durch den großen Güterbesitz der Unternehmer gesichert. Doch ist die Aufgabe, dem bewegten Leben, der Kraft und dem Erwerb der Arbeit, spornenden Antrieb und ungehinderte Entfaltung zu schaffen. Damit ein Jeder zur vollen und freien Bewegung und Verwerthung seiner Arbeitskraft komme, ist ein

Centralcomité errichtet, das ihn in seinem Maße und nach seinen Zwecken aufklärt. Allen wird die größte Achtung für die Zeit eingeprägt. Die Familienkreise haben für strenge Zucht und Sitte zu sorgen; und wo diese nicht ausreichen, da greift eine muthige Obrigkeit ein, eine sorgsame Polizei, die den Unbequemen beseitigt, bis er begreift, wie man sich anstellt, um geduldet zu werden. Die Obrigkeit ist niemals an einem und demselben Ort; sie zieht nach Art der deutschen Kaiser beständig umher, um Gleichheit in den Hauptsachen zu erhalten und in läßlichen Dingen einem Jeden seinen Willen zu gestatten. So lange es möglich ist, wird das Emporkommen einer Hauptstadt vermieden. Stehende Heere giebt es nicht; alle Bürger sind der Vertheidigungskunst kundig.

Dies sind die politischen Zukunftsträume der Wanderjahre. Allerdings noch durchaus phantastisch. Aber auf die größere oder geringere Durchbildung kommt es nicht an. Es genügt die einfache Thatsache, daß sich Goethe überhaupt in derartige Ideenkreise hineingesponnen hat.

Mit Verwunderung sehen wir, daß er, der bisher vorzugsweise immer nur der Dichter der inneren Seelenleiden und Bildungskämpfe gewesen, in seinem späten Greisenalter sich eine neue Organisation des Staats und der Gesellschaft zum Gegenstand angelegentlichster Betrachtung macht. Und, was das Wunderbarste ist, er glaubt an dereinstige Verwirklichung. »Einfach groß«, sagt er, »ist der Gedanke, leicht die Ausführung durch Verstand und Kraft; das Jahrhundert muß uns zu Hilfe kommen, die Zeit an die Stelle der Vernunft treten und in einem erweiterten Herzen der höhere Vortheil den niederen verdrängen.«

Oft ist daher Goethe als der Vorläufer und Parteigenosse der neueren socialistischen Lehren und Bestrebungen bezeichnet worden. Die Berührungen liegen klar vor Augen. Im innersten Grund ist aber dieser vermeintliche Socialismus Goethe's doch nur die Humanitätsidee des achtzehnten Jahrhunderts, auf das

Politische übertragen. Auch Wilhelm von Humboldt's Schrift über die Grenzen der Wirksamkeit des Staats handelt nicht von Verfassung und Verwaltung, sondern nur von der Nothwendigkeit gesellschaftlicher Zustände und Einrichtungen, in denen jeder Einzelne sich in ungebundenster Freiheit nach seiner Eigenthümlichkeit entwickeln und verwerthen könne; der Staat hat nur die Obliegenheit, für Sicherheit zu sorgen, für innere und für äußere.

Neben die Wanderjahre stellte sich der zweite Theil des Faust.

Seit dem August 1824 hatte sich die Idee der Faustdichtung wieder gemeldet. Manche Einzelheiten, wie der antikisirende Theil der »Helena« und die Scenen, welche jetzt die ersten Scenen des fünften Akts bilden, stammen bereits aus dem Anfang des Jahrhunderts. Alles Uebrige fällt unmittelbar in die Zeit nach dem Schluß der Wanderjahre. Im August 1831 war das Ganze vollendet.

Es war dem Dichter, als schreite er mitten durch seine Träume hindurch, als er am Abend seines Lebens zu dieser tiefsten und eigenthümlichsten Schöpfung seiner Jugendzeit zurückkehrte. Am 14. November 1827 schreibt er an Knebel: »Dieses Werk kommt mir jetzt ebenso wunderbar vor wie die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, obwohl noch jünger als diese poetische Conception, zu einer Höhe herangewachsen sind, daß ein Wirkliches, welches man selbst verursacht hat, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erscheint.«

Wie die Wanderjahre nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung der Lehrjahre waren, so sollte auch der zweite Theil des Faust nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung des im ersten Theil niedergelegten Ideengehalts sein. Hier wie dort das Heraustreten aus der Innerlichkeit in das handelnde öffentliche Leben, hier wie dort das sehnende Ausschauen nach einer glückserfüllteren Wirklichkeit des staatlichen Daseins.

In den Worten, mit welchen Goethe 1827 im sechsten Band von Kunst und Alterthum die erste Veröffentlichung der »Helena« begleitete, hat Goethe die Forderung, welche er von Seiten der Idee an sein Gedicht stellte, klar ausgesprochen. »Darüber«, sagte er, »mußte ich mich wundern, daß Diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung des Faustfragments unternahmen, nicht auf den so naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höhere Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen.« Und Goethe ging weiter. Goethe steigerte diese Forderung in einer Weise, welche den innersten Lebensnerv des Gedichts empfindlich berührte. Nur in sehr bedingtem Sinn ist es wahr, wenn Goethe meinte, in diesem zweiten Theil seinen Helden, wie es erlaubt und geboten war, in höhere und breitere Weltverhältnisse gestellt zu haben. Die Allen sichtbare Thatsache ist, daß Faust in den vier ersten Akten fast ganz und gar in die untergeordnete Stellung eines Zuschauers herabgedrückt wird und daß sich statt seiner unversehens ein anderer Held einschiebt, ein sehr ideeller, aber dafür auch ganz unpersönlicher und individualitätsloser. Ist es die wunderbare Kraft und Tiefe des ersten Theils, daß Faust eine vollausgeprägte glaubliche Persönlichkeit und doch zugleich der symbolische Träger des strebenden Menschengeistes und der allgemeinen Menschheitsidee ist, so wird in diesem zweiten Theil nunmehr die Menschheitsidee selbst der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's tritt die Geschichte der Hauptrichtungen der menschheitlichen Entwicklung; an die Stelle einer Tragödie tritt eine dichterisch behandelte Philosophie der Geschichte.

Keine Frage, daß durch diese Steigerung das Gedicht an Tiefe des Gehalts gewann; aber es war eine Steigerung, welche den Reif dichterischer Darstellbarkeit durchbrach. Wenn der

zweite Theil des Faust an dichterischer Kraft und Wirksamkeit so unendlich weit hinter dem ersten Theil zurücksteht, ja wenn er zuweilen sich in das fast unerträglich Matte und Gestaltlose verliert, so daß er niemals warm in die Herzen gedrungen ist, so ist dies nicht ausschließlich der zitternden Hand des Alters zuzuschreiben, sondern ebensosehr der Natur und der Fassung des Stoffs selbst. Es ereignete sich, was Schiller in einem Briefe vom 23. Juni 1797 scharfblickend vorausgesagt hatte; die Fortsetzung des Faust wurde eine lehrhaft philosophirende Ideendichtung, in welcher die schöpferische Phantasie sich zum Dienst der Vernunftidee bequemen mußte. Statt der folgerichtig in sich selbst fortschreitenden Handlung nur eine lose, durch spitzfindige Verstandesklügelei zusammengekünstelte Reihe gesonderter Bilder und Phantasmagorien, die, wie Eckermann einmal in seinen Gesprächen (Bd. 2, S. 264) sich unter Zustimmung Goethe's ausdrückt, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Und statt der lebenswarmen und hell plastischen Gestaltung, welche den ersten Theil auch dichterisch zu einer der großartigsten Schöpfungen macht, jetzt das üppigste Emporwuchern der seit langer Zeit in Goethe wurzelnden Unart, feste mythologische Ueberlieferungen willkürlich zu bildlichen Ausdrucksformen bestimmter Begriffe umzudeuten und sie durch diese eigenwillige Umbeutung zu schwankenden schattenhaften Allegorien zu verflüchtigen.

H. Düntzer hat mit kenntnißreichster Feinsinnigkeit in seinem trefflichen Faustcommentar bis in das Einzelste ausgedeutet, was der Dichter in den seltsamen Räthselkram hineingeheimnißt hat.

Wir fassen den Gedankengang in folgender Weise:

Der erste Akt ist die buntbewegte Exposition. Zuerst Anknüpfung an das Vorangegangene, Erwachen Faust's zu neuem Leben. Sodann in den Scenen des Mummenschanzes im kaiser-

lichen Palast die Darstellung der elenden politischen Zustände der Gegenwart. Der Staat verfällt; dem Kaiser und seinen Rathgebern und Schmeichlern ist es nur um Lust und Genuß zu thun, die Revolution ist das Streben des geknechteten Volks nach Rettung und ist doch selbst nur Unverstand und Zerstörung. Es folgt das Hinabsteigen Faust's zu den Müttern, zu den ewigen unwandelbaren Wesenheiten und Urbildern aller Dinge, die waren und sein werden. Die Mütter sind die Ideen im Sinn Plato's, die Kategorien. Diese tiefsinnige Scene soll sagen, daß die Erlösung und Verjüngung der gesunkenen Menschheit nur aus dem Tiefsten und Idealsten zu gewinnen ist; und zwar, wie in den letzten Scenen noch weiter ausgeführt wird, nicht in flüchtiger Oberflächlichkeit, sondern nur in ernster sittlicher Anspannung und Arbeit.

Von jetzt ab tritt daher das Wesen dieses Ideals selbst und das bald vorschreitende bald rückschreitende Ringen der Menschheit nach Erkenntniß und Erreichung desselben in den Vordergrund.

Im zweiten Akt das Werden und Wachsen der Natur und des Menschengeistes. Zwei Motive treten besonders hervor, die Schöpfung des Homunculus und die klassische Walpurgisnacht. Der Homunculus ist das Verlangen des noch Ungestalteten nach Gestalt, das Seufzen des noch blos Gedachten nach Dasein und Wirklichkeit, oder, wie ein Hegel'scher Philosoph sagen würde, das Streben aus dem »An sich« in das »Für sich«; der Homunculus verschwindet daher, nachdem in der klassischen Walpurgisnacht die ersten großen Erd- und Geschichtsrevolutionen zu festem maßgebendem Abschluß gekommen. Die klassische Walpurgisnacht aber ist die allegorische Darstellung der Urgeschichte, ist eine nach Goethe'scher Anschauung gemodelte Kosmo- und Theogenie. Drei verschiedene Gruppen bilden drei verschiedene Entwicklungsreihen. Die erste Gruppe ist das chaotische Durcheinander wilder unge-

stümer Naturkräfte, symbolisirt durch Greife, Ameisen, Arimaspen, Sphinxe; die zweite Gruppe ist der Eintritt des Menschen, symbolisirt durch Nymphen und Heroen; die dritte Gruppe ist einerseits die Entstehung der Wissenschaft, symbolisirt durch Thales und Anaxagoras, welche, der eine neptunistisch, der andere vulkanistisch, das Werden der Erde zu erklären suchen, und andererseits die Entstehung der Kunst, symbolisirt durch die Telchinen, durch die Doriden und durch die Wundergestalt Galatea's.

Folgerichtig fügt sich jetzt »Helena« als dritter Akt ein. Es ist das Leben der Menschheit im Ideal der Kunst, die Hoheit des Griechenthums, das christlich germanische Mittelalter, das Moderne mit seinem immer wieder auftauchenden Streit des Klassischen und Romantischen. Es ist ein falscher Zug, daß Goethe durch übel angebrachte Bescheidenheit sich verleiten ließ, nicht sich und Schiller, sondern Byron als Träger des modernen Kunstgeistes hinzustellen.

Mit dem vierten Akt betreten wir das Gebiet des Staats. Unzweifelhaft dachte der Dichter bei dieser Anordnung an Schiller's tiefsinnige Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen; durch die Schönheit zur Freiheit. Es war die wichtigste und unerläßlichste Aufgabe, welche sich dieser zweite Theil nach der ganzen Natur und Richtung seiner Grundidee zu stellen hatte. Es mußte eine Naturgeschichte des Staatslebens gegeben werden, wenigstens eine allegorisirende, wie der dritte Akt eine allegorisirende Naturgeschichte des Kunstlebens war. Leider aber ist zu sagen, daß diese Aufgabe nicht erfüllt ist. Dieser vierte Akt ist nur nach seinen Absichten zu beurtheilen, nicht nach seiner dichterischen Ausführung. Es ist das Letzte und entschieden das Schwächste, was Goethe geschrieben hat. Nur der Anfang gehört dem Frühling 1827 an; das Andere fällt in das erste Halbjahr 1831, d. h. in die trübe Zeit unmittelbar nach dem Tode des

Sohnes und nach der Wiedergenesung aus schwerer Krankheit. Vereinzelte unzusammenhängende Bilder von der Armseligkeit des alten deutschen Reichs; Anarchie, Aufruhr, Krieg, Streit zwischen Kaiser und Gegenkaiser, gleißende Mißregierung, habsüchtige Uebergriffe der Kirche. Eine matte Wiederholung des ersten Aktes.

Und nun der fünfte Akt, zum größten Theil aus den Jahren 1824 — 1826 stammend.

Auch er ist dichterisch unbedeutend. Er ist nicht ein Abschluß, sondern nur ein dürftiges Nothdach. Die Fausttragödie mußte Fragment bleiben, weil die Menschheitsidee eine ewige und unendliche ist. Je bewußter und eindringlicher sich im Lauf des Gedichts die Persönlichkeit Faust's zur allgemeinen Menschheitsidee vertieft und erweitert hat, um so widersprechender und verletzender ist es, wenn Faust zuletzt wieder in alle Schranken hinfälligen Einzeldaseins zurückgedrängt und eingeengt wird, wenn die Sorge um die Gesundheit ihn heimsucht, wenn er erblindet, wenn er in kläglicher Altersschwäche ins Grab sinkt. Die Rettung und Erlösung, die die Menschheit in rastlos fortschreitender Vervollkommnung und Läuterung sich selbst bringen soll, kann, auf das Einzeldasein angewendet, nur im Sinn des Dogmas als wunderthätige Gnadenerlösung dargestellt werden. Und Mephistopheles, statt von der ewig fortschreitenden und sich läuternden Menschheitsidee selbst überwunden zu werden, verliert nur sein Anrecht, weil er, bei dem Anblick der Engel von garstigem Gelüst überwältigt, den richtigen Augenblick versäumt, in welchem es galt, die Seele Faust's in Besitz zu nehmen. Im Jahr 1780 hatte Goethe, als der Maler Müller den Streit des Engel Michael und des Satan um den Leichnam Mosis gemalt hatte, diesen widerlichen Streit eine alberne Judenfabel genannt, die weder Göttliches noch Menschliches enthalte; jetzt verfällt er demselben Motiv. Doch müssen wir uns hüten, über der un-

zulänglichen Form die Tiefe der treibenden Idee zu übersehen. Die Idee aber, welche dieser fünfte Akt zur Darstellung und Verherrlichung bringt, ist dieselbe tief bedeutsame Verweisung auf die letzten Ziele des wirkenden und schaffenden Idealismus, auf zweckvolle Thätigkeit und kühnen Fleiß des Einzelnen und auf Glück und Freiheit des staatlichen Gesammtlebens, die auch der innerste Lebensnerv der Wanderjahre ist. »Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.« Faust ist herausgetreten aus seiner stürmenden Innerlichkeit, aus seinem brütenden Grübeln, aus seiner trüben Leidenschaftswelt; in seinem wilden Streben nach Unendlichkeit hat er sich zu vernünftiger Beschränkung erzogen. Nicht thatlos unmuthige Verneinung der Wirklichkeit, sondern thatkräftig unerschrockene Verwirklichung der höchsten Menschheitsideale. In froher unermüdlicher Arbeit und Schaffensfreude kämpft Faust dem herrischen Meer fruchtbares Land ab; er gründet neue Ansiedelungen, strebenskräftige, freiheitsvolle.

„Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick."

Wenige Monate nach der Vollendung des Faust starb Goethe; am 22. März 1832, Abends um zwölf Uhr, fast dreiundachtzig Jahre alt.

Eckermann erzählt: »Am andern Morgen nach Goethe's Tode ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu sehen. Sein treuer Diener schloß mir das Zimmer auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben edlen Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Der Körper lag nackend in ein weißes Betttuch gehüllt. Der Diener schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt, Arme und Schenkel voll und sanft muskulös, die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz, und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Thränen freien Lauf zu lassen.«

Nie ist ein Menschenleben so tief und großartig, so rein und voll ausgelebt worden.

In Goethe erfüllte und vollendete sich, was der innerste Kern und die treibende Kraft der großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war.

Erst durch Goethe's tiefe und schönheitsvolle Dichtung haben wir wieder gelernt, was ein Leben der Weisheit und Schönheit ist, was es heißt, ein hoher und reiner Mensch sein. Und es wird noch gar vieler und noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, bevor wir in Bildung und Sitte, in Staat und Gesellschaft dieses hohe Menschheitsideal erreicht und verwirklicht haben.